

DUE DATE SLIP**GOVT. COLLEGE, LIBRARY**

KOTA (Raj)

Students can retain library books only for two weeks at the most

BORROWER S No	DUE DATE	SIGNATURE

नव-वपाक

अगस्त ५७



सरस्वती संवाद

सम्पादक

डा० राजेश्वरप्रसाद चतुर्वे

प्रम० ए० पी एच० डा०

हिन्दी का परीक्षोपयोगी आलोचनात्मक मासिक पत्र

वार्षिक मूल्य

रु० प्रति रु० १।

सरस्वती संवाद के सम्बन्ध में विद्वानों की सम्मति

प्रेस की प्रतिष्ठित लेखकों और सहयोगियों ने देखा सभी ने इस साहित्यिक और सुखद पत्र में
प्रो० गुलाबराय प्रम० ए०, सम्पादक—साहित्य सदेश, आगरा।

‘सी सारा’ की प्रकाशित योजना मुझे बहुत सुन्दर व अच्छी लगी। मैं इसकी उन्नति चाहता हूँ।

डा० रामकुमार वर्मा, हिन्दी विभाग, प्रयाग विश्व विद्यालय, प्रयाग।

‘सरस्वती’ का पत्र और इनका स्तर सर्वथा विचारणीय है। सबसे अच्छी बात यह कि
‘नेम’ अनावश्यक सामग्री का समावेश नहीं किया गया। निम्न-देख हिन्दी के विचारियों के लिए
यह उपयोगी सिद्ध होगा। प्रो० पद्मसिंह शर्मा “रामनेश” आगरा जालेज।

इस अंक के लेख

- १—कला, नीति और जीवन
- २—वाच्य गुण—
- ३—डिगल पर पुनर्विचार—
- ४—महावाच्य—
- ५—तुलसीदासजी का दार्शनिक आधार
- ६—मीरा की भक्ति भावना और उसकी प्रेरक शक्तियाँ
- ७—प्रेमचन्द युग के उपन्यास वैचारिक दृष्टभूमि
- ८—आँसू . वाच्यानुशीलन
- ९—हिन्दी का प्रारम्भिक गद्य और उसके आचार्य
- १०—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल की निबन्धशैली—
- ११—रोमान्टिसिज्म और छायावाद
- १२—उद्धव शतक की व्यापकता
- १३—मिराला की दार्शनिकता
- १४—कामायनी का अद्भुत सर्ग
- १५—प्रिय प्रयास में नारी चित्रण—
- १६—पलाशवन और 'वीन भावना'
- १७—प्रेमेन्द्र कुतिहार और 'त्यागपत्र'—
- १८—पुस्त की वाच्य साधना
- १९—पुस्त की या—भावलोच
- २०—'उसने कहा था—' एक विवेचन
- २१—सम्पादणीय

- प्रो० आनन्द नारायण शर्मा एम० ए०
- प्रो० आनन्द प्रकाश दीक्षित एम० ए०
- प्रो० मोहनलाल 'जिज्ञासु' एम० ए०
- प्रो० हंसराज अग्रवाल एम० ए०, पी० ई० एस०
- श्री राजेन्द्र प्रसाद तिवारी एम० ए०
- श्री सियाराम शरण प्रसाद एम० ए०
- श्री प्रतापनारायण टण्डन एम० ए०
- प्रो० रमनाथान्त पाठय एम० ए०
- प्रजभूषणसिंह एम० ए०
- प्रो० सरोजिनी मिश्रा एम० ए०
- प्रो० शान्तिस्वरूप एम० ए०
- श्री राम प्रकाश एम० ए०
- प्रो० सुरेशचन्द्र गुप्त एम० ए०
- प्रो० प्रेमचन्द एम० ए०
- श्री अरविन्द जोषी
- प्रो० देवीशरण रस्तोगी एम० ए०
- प्रो० श्री वान्त जोषी एम० ए०
- श्री० वैगनाथ मोदी एम० ए०
- श्री हरिश्चन्द्र वर्मा एम० ए०
- मुभी प्रेमसती

सरस्वती संवाद

की

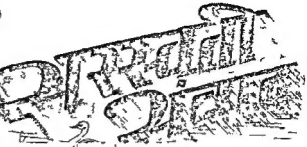
परीक्षोपयोगी फाइल नं० २, ३ व ४

५३-५४, व ५४-५५ तथा ५५-५६

की सजिल्द फाइल तैयार होगी है जिसमें विशेषांशों के साथ उच्च कोटि के लेखकों के १५० निबन्ध हैं।

[५४ ५५, ५५ ५६ की सूची मुक्त मगाएँ]

मूल्य केवल ४।।) प्रति



वर्ष ५]

आगरा, अगस्त १९५६

[अंक १]

विशेष लेख .—

कला, नीति और जीवन

[प्रो० आनन्दनारायण शर्मा, एम० ए०]

मानवता के इतिहास में कुछ ऐसे प्रश्न हैं, जो युग-युग से पूछे जाते रह रहे हैं और प्रत्येक युग ने उनका उत्तर अपने ढंग से देने का प्रयास किया है। इन उत्तरों में उन युग की मान्यताएँ और कल्पनाएँ, विश्वास और खमियाँ, सत्त्व में तत्पूर्ण जीवन दर्शन निहित रहता है। कला, नीति और जीवन व सत्त्व का प्रश्न भी कुछ वैसा ही है। इसको लेकर सदियों से विचार विमर्श होता आया है। प्रायः विद्वानों व बीच उम्र काद विवाद भी हुए हैं, अनेक प्रकार के परस्पर विरोधी मत सामने लाए गए हैं, पर आज तक किसी निश्चिन्त निष्कर्ष पर नहीं पहुँचा जा सका। यह कभी न समाप्त होने वाला विवाद जहाँ एक ओर इस प्रश्न के महत्व का सञ्चय करता है, वहीं दूसरी ओर बार-बार हमें इसका नए तिरों से समाधान ढूँढने की प्रेरणा भी देता है। नीचे हम कला विषयक कुछ सिद्धांतों को लेकर इस प्रश्न को तनिक निवृत्तता से देखने का प्रयास

यहाँ यह बात स्पष्ट हो जानी चाहिए कि कला शब्द का जिस अर्थ में हम आज प्रयोग करते हैं, वह अर्थ हमने पश्चिम से ग्रहण किया है। प्राचीन भारतीय साहित्य में कला का प्रयोग ऐसे हस्तकौशल के लिए किया गया है जिसका उद्देश्य चमत्कार प्रदर्शन माना जाता था। इसका अधिक किसी बड़े अर्थ को न मानना उसमें नहीं की गई है। इसलिए हमारे तत्त्व-प्रज्ञा मनीषियों ने साहित्य संगीत कला विद्वानों' कहकर साहित्य और संगीत को लगभग कलाओं में ही गणना माना है, क्योंकि इनका उद्देश्य मान प्रकाशन ही नहीं है। वास्तविकता के 'काम रूत' में भी दासकर्म से लेकर अग्राग-लेखन की कला तक का तो उल्लेख है, किन्तु काव्य को इन चौखट कलाओं में स्थान नहीं दिया गया है। यहाँ हम कला' अथवा ललित कला' शब्द की अंग्रेजी के 'फाइन आर्ट्स' का पर्याय मानकर प्रयुक्त कर रहे हैं। जिसके अन्तर्गत वास्तुकला, मूर्तिकला, चित्रकला, संगीतकला एवं कवयकला में

पॉन भेद किए जाते हैं। अतएव कला सचची स्थापनाओं के लिए भी हमें कुछ पारचान्य विद्वानों के मनो की ही परीक्षा करनी होगी।

कला सचची सबसे पहला मन हमें यूनानी दार्शनिकों, विशेषकर अरस्तू का प्राप्य है। उनके अनुसार कला का मूल तत्त्व अनुकरण में निहित है, यानी श्रेष्ठ कला वही है जो नैसर्गिक सौंदर्य का अनुकरण कर जीवन की भांति उत्पन्न करे। स्पष्ट ही यह उस समय की बात है, जब मानव मस्तिष्क इतना विकसित और उद्विगल नहीं हो चुका था और मनुष्य अपने ज्ञान के तत्वों पर सफल बन लिए सीधी तरह प्राकृतिक उपादानों का अधीन था। तब तब उसने प्राकृतिक उपादानों पर विचार भी नहीं ही पाई थी, उसकी शक्तियों की अस्थी तरह समझ भी नहीं सका था और इसलिए वह प्रकृति का आशाकारी, विनीत अनुचर मात्र था। आज यह बात असंदिग्ध रूप से पापित की जा चुकी है कि श्रेष्ठ कला प्रकृति की केवल जड़ अनुकृति नहीं है, उसमें मानव इतिवृत्त का भी कुछ घट अन्वय ही सम्मिलित है। उदाहरण के लिए किसी एक दृश्य को कैमरे की श्रृंखला से उतारा जाए और फिर उसे ही कोई चित्रकार अपनी कल्पना के द्वारा वैयक्तिक अभिव्यक्ति की अन्य आधार वस्तु पर साकार करे तो कला की दृष्टि में दूसरे चित्र का महत्त्व अधिक होगा, यद्यपि महा तब और अनुकरण का प्रश्न है, पहला मूल न अधिक निकट का हो सकता है। विचार करने पर दूसरे की उच्छ्रिता का कारण यह है कि प्रथम बड़ा मूल दृश्य वाले की साक्षि प्रकृति है, वहीं दूसरे में मानवीय आवेशों के गन्तव्य का अपेक्षा अधिक है। कोई कुछ विचारकर तब किसी मर्मद्वि की कलापूर्ण भावी प्रयत्न करने का प्रयास करता है तो वह यथार्थ की वस्तु रागा पर उतार कर ही गन्तव्य नहीं करता। तब ही सौंदर्य में अपना और मे कुछ कुछ पड़ाव भा करता है और इस प्रकार उसमें अपने अंतर के अनुभव या का मूर्त रूप देने का प्रयास करता है, प्रकृति के विचार की प्रतिक्रिया होता है। तो परिणाम यह

निकला कि कला यथार्थ का केवल दर्पण नहीं, वह एक महत्तर द्यार्थ का सृजन भी है।

विचारकों का एक दूसरा दल है, जो कला में नीति और उपयोगितावाद के सिद्धान्त पर बल देता हुआ स्वीकार करता है कि कला मुख्यतः जीवन के लिए है, बाद में किसी दूसरे प्रयोजन की गिरि के लिए। जो ज्ञान के परिष्कार में सीधी तरह हाथ नहीं बँटाती, वह कला क्या है। इस विचार के सबसे प्रबल समर्थक टॉल्स्टॉय ने तो यहाँ तक कह डाला है 'कला ईश्वर या सौंदर्य की किसी रहस्यपूर्ण कल्पना की अभिव्यक्ति नहीं है। (यद्यपि दार्शनिकगण यही कहते हैं), न तो यह गेज है, जिसमें मनुष्य अपनी संपूर्ण शक्ति का अधिकांश प्रस निकालता है (यद्यपि सौंदर्य ज्ञान के ज्ञाता शरीर विज्ञान ग्राही यही कहते हैं), न तो यह बाह्य सचनों द्वारा मनुष्य के भावों की अभिव्यक्ति है, न वह आनन्द प्रद वस्तुओं का रचना है, और वह आनन्द तो नहीं ही है, बल्कि वह मानवों में एतय का साधन है जो उन्हें एक ही मानना से प्रवृत्त करता है और व्यक्तियों के तथा मानव जाति के कल्याणार्थ बोधन और प्रगति के लिए अनिवार्य है।' (कला क्या है? पाँचवाँ परिच्छेद)

इसने विपरीत मौल्य और उसके अनुयायी स्थितानामें मानते हैं कि 'कला का उद्देश्य विशुद्ध कला के अतिरिक्त कुछ नहीं। कला मात्र सौंदर्यानुभूति का अभिव्यक्ति है और सौंदर्य धरणा प्रयोजन प्राप्त है। उसे अपने सङ्ग रहित प्रयोजन का अपेक्षित नहीं होती। रत्ता के माय नैतिकता का सरर जोड़ना एक ऐसी अंध-धरंरा है, जिस अर्थ इस पूरा तरह छोड़ चुके हैं। इस प्रश्न में छा कहानी याद आता है। अमेरी के प्रसिद्ध कलाकार अल्बर्ट पास्टर पर उनके एक उक्तव्य 'दि मिक्चर ऑफ़ टेरिफन प्रे' के प्रकाशनीकरण इंगलिश मुद्रमा चलाया गया कि कुछ लोगों के अनुसार उक्त पुस्तक अनेकानता और अत्यन्तता का प्रचार करती था। जिस दिन इस पुस्तक पर बला प्रारम्भ हुई उस दिन दर्शन दाय

ठसाठस मरी हुई थी ! वादी पक्ष के वकील ने वादलङ्ग महोदय से पूछा—“महाशय, क्या आप बता सकते हैं, ‘प्रापनी’ यह पुस्तक नैतिक है अथवा अनैतिक ?”

इस पर वादलङ्ग ने बड़ी निर्भीकता से उत्तर दिया “साहित्य अथवा कला में नैतिकता अनैतिकता का प्रश्न नहीं उठ सकता । यह पुस्तक या तो अच्छी लिली हुई हो सकती है या बुरी ! अब आप बताएं इसे किस कोर्ट में रखना पसंद करेंगे ?”

और जैसा कहा जाता है इन उत्तर के बाद वादलङ्ग निदाप समझकर छोड़ दिए गए ।

क्रोचे ने अपनी पुस्तक ‘सौंदर्यशास्त्र’ में इस बात पर बहुत अधिक बल देकर कहा ‘चाह’ है कि कला अभिव्यक्ति के अतिरिक्त और कुछ है ही नहीं । क्रोचे अभिव्यक्ति के साथ ‘सुन्दर’ विशेषण जोड़ना भी पसंद नहीं करता, क्योंकि उसके अनुसार जो अभिव्यक्ति ‘सुन्दर’ नहीं है, वह अभिव्यक्ति ही नहीं है । अभिव्यक्ति के पूर्ण होते ही कला का उद्देश्य पूर्ण हो जाता है । कलाकार के लिए वह तनिक भी आवश्यक नहीं कि वह हरबार अपना रचना के लिए कोई उदात्त एवं शिक्षाप्रद विषय हो चुने । वह सामान्य विषयों, जैसे रेल के इजन का पुश्तौं और बिगरेट की पत्नी के टुकड़े आदि को भी लेकर यदि अपनी सहजानुभूति शब्दों, रंगों अथवा रेखाओं के माध्यम से पाठक या दर्शक के अंतःकरण तक उतार देता है तो उसकी कला सफल मानी जायगी । क्रोचे का यह सौंदर्यवाद सिद्धांत औद्योगिक क्रांति और बल-व्यवस्थाओं की वृद्धि के विरोध में सामने आया । जैसा इरविन एडमन ने अपनी पुस्तक ‘आर्ट्स ऐंड डिज़ाइन’ में कहा है, यह उत्तरदायित्व से शून्य मुद्ररता की छोच उजोसवीं एतान्दी के कार्यलय, नीरस जीवन की प्रतिक्रिया था । कला के इस कल्पना-प्रधान रूप में तत्कालीन मनुष्य की यकी हुई और बेचैन आत्मा ने शांति पाने का प्रयास किया, ईसाई आन्धकारवाद के आतंक से पीड़ित मनुष्य को थोड़ी देर के लिए राह न मिली ।

अब यदि हम उपर्युक्त दोनों मतों की समीक्षा करें तो पाएंगे कि दोनों में ही आधिक नव्य की अत्युक्ति पूर्ण ढंग से रखा गया है । सुविधा के लिए पहले दूसरे मत की ही लेना उपयुक्त होगा । ‘कला कला के लिए’ के सिद्धांत का समर्थन दो प्रकार से किया जा सकता है । मर्यादा के पक्ष में इसका अर्थ यह है कि उत्कृष्ट कला का सर्वत्र किसी बाहरी दबाव से प्रेरित होकर नहीं किया जा सकता । कलाकार जब अपने भागर की घनाभूत यद्वा अथवा आनन्द की अपनी दृष्टि में ही समेट कर नहीं रख पाता और ऐनी, तुलिका, स्वरों अथवा शब्दों के माध्यम से उसे प्रकट करने को बाध्य हो उठता है तो हमें उत्तम कला कृतियों प्राप्ति होती है । अतः कला कलाकार का आन्तरिक भावाकुलता का विग्रह मात्र है । भीष्मा के पक्ष में इसका अर्थ यह है कि कला की परीक्षा सर्वप्रथम सौंदर्यशास्त्र की कसौटी पर की जानी चाहिए, बाद में किसी अन्य शास्त्र के द्वारा उसे जाँचा परखा जा सकता है । और इस परीक्षा की प्रणाली यह है कि हम यह देखने से पहले कि ‘क्या’ कहा जा रहा है, इस बात को पूर्ण प्रदर्शित होकर देखने का प्रयास करें कि ‘कैसे’ कहा जा रहा है ।

कला की प्रेरणा सामान्य नीतिशास्त्र की अपेक्षा अधिक गहरी होती है । इसलिए ऊपरी दृष्टि से कभी कभी कलाकृतियों की कृति नीति सिद्धान्तों की अवहेलना करती भी पाई जा सकती है । पर, केवल इसीलिए उनका महत्व खंडित नहीं होता । अज्ञान के अलम्ब चित्रों में रंगों और रेखाओं के कुशल अंकन को देखकर जो मुख्य नहीं होते, बल्कि उसमें नारी और पुरुष की उद्गम चीन निष्ठा की भक्त पाते हैं अथवा लिंगता दो दविरीय न विश्व विख्यात चित्र ‘मोनालिसा’ को देखकर जो उसकी आँखों की नामालूम गहराइयों में भोँकने की कोशिश नहीं करते, प्रत्युत उसके भीतर चित्रकार की वैयक्तिक कामवासना की दुर्गांध ही खूँ पते हैं कहना चाहिए, उसका मस्तिष्क अभी कला-समीक्षा के बोध और सहज नहीं हुआ है । एक दूसरा उदाहरण लीजिए । नारी के लिए पानिग्रय एक ऐसा

आदर्श है, जिसकी मदद आधिकांश देशों ने स्वीकार की है। लेकिन ग्लान्जर ऐसी परिस्थितियों का अग्रतारणा कर सकता है, जहाँ एक नारा एसाधिक पुरुषों के यौन-संपर्क में आई हो, फिर भी अतः तब तक प्रति आपसी सहानुभूति बनी रहे और उसमें आप मानवीय सद्गुणों की चिनगारी पाए। दूर जाने की आवश्यकता नहीं। भगवती चरण वर्मा की चित्रलता या जैनेन्द्र कुमार के 'व्यामर्श' को 'मृणाल' को ही प्रमाण स्वरूप सामने रखना जा सकता है। यहाँ नैतिकता के प्रति सम्पूर्ण आस्था रखते हुए भी हमें स्वीकार करना होगा कि कलाकार का चित्रण नैतिकता की स्थूल या परिभाषा से कहीं, अधिकमर्म-स्पर्शी गीत और अत्यन्त ही है। प्रायः देखा जाता है कि एक युग की नीति सिद्धांत दूसरे युग में कभी-कभी सँभल आया हो जाते हैं, पर कला के क्षेत्र में मूल्यों की इतनी बढ़ा-घटाव नहीं स्पष्टित हो पाता। अतः का मुद्दा कृतियाँ जीवन के मान बदल जाने पर भी कुछ न कुछ प्रेरणा हमारे लिए अवश्य रखती हैं उनकी ही नीति पर भविष्य का आकाश निर्मा होता है।

दूसरा बात यह कि कलाकार यदि जानबूझकर दुर्नीति का प्रचार करने वाला या प्राम्यता से दूर होना वाला नहीं है तो उसकी तथा कर्मगत नातिविरोधी कृतियाँ भी व्यक्ति के मन की सद्गुण और उदात्त हो बनाती हैं। सुदामा के मन में किसी प्रकार की योग दुष्टा वर्तमान नहीं थी। इसलिए उन्होंने अपने आराध्य का शृंगार-लीलाओं का उद्गम, निस्सकोच वर्णन किया है। किन्तु कौन कह सकता है कि उन रसग्रस्त शृंगार-लीलाओं का निर्वच वर्णन पढ़कर हमारी दुर्चि और विलास भावना को ही प्रोत्साहन मिलता है, हमारी कृतियों का उदात्ताकरण (मर्ममोक्षण) नहीं होता? इस अर्थ में सुदामा भी मानवता के उत्तरे ही बड़े शिक्षक हैं, जितने बड़े कवि, तुलसी या अन्य भक्त कवि।

'कला जीवन के लिए' का सिद्धांत इस दूसरे सिद्धांत की अपेक्षा अधिक निर्गुण है, मरने, मरना यहाँ भी कम नहीं है। श्रेष्ठ कला मूल नैतिकता का

आग्रह न रखकर भी अतः जीवन के लिए उत्पन्न करी होती ही है। किन्तु यदि उपयोगितावाद का सिद्धांत अधिक सुगर हो गया तो बड़े-बड़े कलाकार का रचना की भी कला के गौरवमय विहास से स्पष्टित होते दर नहीं लगती। कला और नैतिकता में कुछ न कुछ संबंध अवश्य है। ग्लान्जर भी सामान्य मनुष्या की भाँति, किन्तु उनकी अपेक्षा कुछ अधिक सैनिकी सामाजिक प्राणी होता है और अपने अंतःकरण पर युगजीवन के प्रत्यक्ष अवस्था अप्रत्यक्ष प्रभाव पड़ते ही रहते हैं। इनसे बच करके भी बचा नहीं जा सकता। पर वह उन प्रभावों की अपनी ग्लान्जि में किस प्रकार व्यक्त करे कि वह रचना मानवता के विकास में सहायक सिद्ध हो सके। और सदा पर प्रचारक होने का बोधोपेक्ष भी न हो, हमने लिए कोई निश्चित नुस्खा नहीं पेश किया जा सकता। दूसरे शब्दों में, कला पर युगनाति की प्रतिक्रिया अवश्य रहती है, किन्तु दोनों का संबंध अत्यंत अल्प रहता है, जिसे एक सीधी रेखा सीधे बतलाया जा सके। जैसे ऐसे का उद्गम प्रकाश सद्गुण जलस्थों पर प्रतिच्छादित होकर इन्द्रधनुष का सम्मोहक आकार ग्रहण कर लेता है, 'जैसे ही 'शिव' का सांख्यिक उपदेश कला के दश में 'सुदामा' का बहुचर्चा बनकर सामने आता है। वह कलाकार की नितात वैयक्तिक चेतना पर अग्रगण्य है कि वह किस प्रकार नैतिक जीवन के सिद्धांतों को ग्रहण करता है और पुनः उद्गम अपनी सृष्टि में स्थापित करता है। अधिकतर व्यक्ति यहाँ कहा जा सकता है कि कलाकार का काम पाठक के 'सिद्ध' बोधों को जगाना है, उस पर अपने निर्णय का बोध लादना नहीं। काव्य की चर्चा करते हुए जब आचार्य प्रमोद ने कविता को जाना समित उपदेश कहा था, तब उन्होंने भी रचना और नीति के संबंध की इस अत्यन्तव्यवस्था की ओर ही संकेत करना चाहा था। इस संबंध की अन्तरी तह न समझ मरने के कारण ही आपादन जहाँ एक ओर करे प्रचारवाद साहित्य (रोप पृष्ठ १४ पर)

लक्षण तथा महत्त्व—अग्निपुराणकार ने गुण का लक्षण करते हुए बताया है कि काव्य जो मङ्गली शोभा प्रदान करने वाले को ही गुण कहा जाता है^१ । जिस प्रकार तुरलवा स्त्री के लिए आभूषण बल भार स्वरूप होते हैं, उनसे उमरा भी दर्प नहीं बहता अथवा प्राकृतिक कुरूपता नष्ट नहीं होती, उन्हीं प्रकार काव्य चाहे अलङ्कृत हो क्यों न हो यदि यह गुण रश्मि होगा तो कदापि प्रीतिजनक नहीं हो सकता^२ । अग्निपुराणकार द्वारा प्रतिपादित गुणों का इस महत्त्व को स्वयं आचार्य मम्मट ने भी स्वीकार किया था और इसा लिए अनलङ्कृत होने हुए भी काव्य की सुगुणता पर बल दिया था । 'आचार्य वामन' तथा भोजराज' आदि भी उन्हीं पक्ष के समर्थक हैं ।

अलङ्कार और गुण—अग्निपुराणकार तथा वामन ने गुणों को काव्य का शोभाकर धर्म बताया है । किन्तु अलङ्कारवादी आचार्य दण्डी ने अलङ्कारों का भावही महिमानिश्चय को है अलङ्कार भी काव्य शोभाकर धर्म है^३ । अब, यह एक त्रिवादास्पद प्रश्न उपस्थित हुआ कि इन दोनों में क्या अन्तर है और किस काव्य का शोभाकर धर्म का महत्त्व मिलना चाहिए

इस प्रश्न का उत्तर वामन ने यह कहकर दिया कि गुण तो काव्य के शोभाकर धर्म हैं किन्तु अलङ्कार उस शोभा को भी और उत्कर्ष देने वाले हैं^४ । सिन्धु आचार्य मम्मट की वामन की इस ठक्ति में मगति का दर्शन न हुआ । अतः उन्होंने इसका विरोध करते हुए इस बात की स्थापना की कि क्या अलङ्कार से भी काव्य का शोभा हो सकती है, गुण-अन शोभा का चर्चन ही अलङ्कार का कार्य है नहीं । वस्तुतः इन दोनों के बीच कुछ अन्तर है तो इतना ही कि गुण रस के धर्म हैं उसका उपकारक है और उनसे उनका नित्य-सम्बन्ध है^५, किन्तु आरादिके समान अलङ्कार शब्दार्थ के द्वारा कभी रस का उपकार करते हैं कभी नहीं । अतः उसके न तो धर्म ही हैं और न उसके साथ इनका नित्य-सम्बन्ध ही है^६ । अलङ्कारवादियों की ओर से मम्मट के इस मत को स्वीकृति तो न मिली, और न उनसे पूछ ही इस मत को उन्होंने स्वीकार किया किन्तु रसवादियों का ओर से इसे पूर्ण समर्थन प्राप्त था । मम्मट से पूछ जिस प्रकार किसी अलङ्कारवादी ने अलङ्कार तथा गुण दोनों को अलौकिक मानकर काव्य से इनका समन्वय अर्थात् नित्य-सम्बन्ध माना था^७ उसी

१—य काव्ये महती ह्यायामनुग्रहस्त्यसौ गुण ।—३१४६ ।

२—अलङ्कृतमपि प्रोत्थे न काव्यं निगुणं भवेत् । वपुष्यललितस्त्रीणां हारो भारवाते परम् । ११४६

३—सुभते रिक्त्वमगकाव्यं स्वदन्ते सुदुगुणं तदप्यपीव । विहितप्रणय निरन्तरामि सदलङ्कार विकल्पकृत्यानि तथा, यदि भवान् ध्वञ्च्युत गुणैर्म्योवपुर्विव यौवनव-यमगनाया अपि जनयितानि दुर्भगव नियतमलङ्करणानि सधन्यः ॥ का० प्र० वृत्ति ३१-२ ।

४—अलङ्कृतमपि श्रव्यं न काव्यं गुणवजितम् । गुणयोग-स्वधर्मोऽस्यो गुणालङ्कारयोगयो । सं० क०, ११४६

५—काव्यशोभाकरान्वमनिलकारान् प्रचक्षते का० दर्श, २११ ।

६—काव्यशोभाया कर्तारो धर्मा गुणः । तथा, तदनिश्चयहतरस्तकाराः । त० सू०, ३१११२

७—ने रगत्यागिनो धर्मा शोभादय इवात्मन । उत्कर्षहेतवस्ते स्तुरवल स्थितयो मुखा ॥ का० प्र० ८६६

८—उपवृत्तिं त गन्त येदङ्गद्वारेण जगुषित् । हारा दिवदलङ्कारास्तेऽनुप्रास वभादय । वही, ८

९—एव न समवायकृत्या शोभादय सयोगवृत्तानु हारादय इत्यन्तु गुणालङ्काराणां वेदः श्रीज प्रमृतीनामनु-मोपमादीनां चाभयेषामपि समवायकृत्या स्थितिरिति गङ्गलिका प्रवहिलैवैषा मेद । का० प्र० वृत्ति ८६७

प्रकार उनसे पूर्व ही आचार्य आनन्दवर्धन ने मम्मट के इसी मत को जन्म देते हुए कहा था कि गुण काव्य के धर्म हैं। अलङ्कार शब्द तथा अर्थ स सम्बन्ध रखने के कारण शब्दार्थ व धर्म हैं। हमारा शरीर गुणयुक्त नहीं, बल्कि हमारा आत्मा, हमारा अन्तर ही गुणों का आगार है। वेमे ही काव्यात्मा ही गुणों का आश्रय हो सकता है। इसकी सामर्थ्य केवल उसी में है। जब हम किसी के गुणों का वर्णन करते हैं तो हमारा कथन इतना ही होता है कि अमर का स्वभाव इतना गरल या इतना कुटिल है, अमर ऐसा चाहती या दया है। यह कथन स्पष्ट सूचित करता है कि हम इन मन्त्रा शरीर स सम्बन्ध नहीं स्थापित कर रहे हैं, अपितु वह आत्मा के गुण हैं। क्योंकि कोई शरीर ने तन्हा और दृष्ट पुष्ट तो हो सकता है, किन्तु वह शरीर से सरल भी हो यह नहीं कहा जाना। यदि गुणों को शब्दाश्रित मानने का ही दृष्ट है तो वह केवल उपचार से सिद्ध हो सकता है। किन्तु ऐसा मानने पर भी वह अनुप्रासादि शब्दालङ्कार के समान नहीं कहे जा सकते। अनुप्रासादि अर्थनिरपेक्ष शब्दमात्र के धर्म कहे गए हैं और गुण व्याप्य विशेष न अभिन्नक, वाच्यार्थ प्रतिपादन समर्थ शब्द के धर्म उद्दिष्ट होते हैं। गुणों के शब्दधर्मता शीयादि गुणों न शरीर-आश्रित धर्म व भ्रमान नितान्त श्रियचारिक है। कारण यह कि अलङ्कार तो वाङ्मय और शब्दाश्रित अथवा अर्थश्रित है किन्तु धर्म काव्यात्मा रस के आश्रित है। अतः दोनों में समानता नहीं मानी जा सकती।

सपटना और गुण—राति तथा गुणों का परस्पर सम्बन्ध है। इस सम्बन्ध में तीन विकल्प उपस्थित किए जा सकते हैं। एक तो यह उदा जा सकता है कि राति गुण का आश्रय है दूसरे यह कि गुण राति का आश्रय है अथवा तामरा यह कि राति तथा गुणों में परस्पर अभेद है।

आनन्दवर्धन का विचार है कि सपटना गुणों पर आश्रित है। गुणों के साथ साथ उसमें भी परिवर्तन लक्षित किया जा सकता है। रस सपटना का नियामक कहा जा सकता है। क्योंकि यदि हमें शृंगार रस की रचना करनी होती है तो शृंगार की व्यवस्था के लिए माधुर्यगुण समुक्त सपटना रखना होगा। इसी प्रकार रौद्रादि के लिए उग्र उपयुक्त सपटना रखनी होगी। यह होते हुए भी सदैव इस नियम का पालन कठिन है। क्योंकि ओज आदि सपटना पर ही निर्भर नहीं है बल्कि वक्ता, वस्तु, विषय और रस का इस सम्बन्ध में अवश्य ध्यान रखना पड़ता है। मूल बात यह है कि सपटना रस पर आश्रित रहना है। उसने तीन प्रकार हो सकते हैं—असमास, मध्यम समास तथा दीर्घ समास। इन सम्बन्ध में कोई ऐसा नियम स्थिर नहीं किया जा सकता कि अमर का प्रयोग अनुपम स्थल या प्रथम में ही हो, किन्तु दूसरे में न हो। जो तो दीर्घ ममाम पदावली ओज व लिए सबसे अधिक सफल मानी गई है तथापि ऐसे स्थल भी साहित्य में पाए जाते हैं जहाँ उसका प्रयोग शृंगार रस के लिए किया गया है। नियम हो तो असमास का प्रयोग केवल शृंगार के लिए होना चाहिए, किन्तु साथ ही यह नियम भी ध्यान में रखना चाहिए कि वर्णन वक्ता के अनुसार ही किया जाना उचित होता है और तभी उसका प्रभाव भी होता है। रसो मूलन ही सपटना का काम है। अतएव यदि दूसरे नियमों का पालन करने से ही राम चल सकता हो तो इसकी चिन्ता न करके उसका उपयोग करना चाहिए। तात्पर्य यह कि सपटना अनिवार्य नियम है। इसे ही आश्रय मान कर चलेंगे तो गुणों को भी अनिवार्य विषय मानना होगा। माधुर्य तथा प्रसाद का उत्कर्ष यदि कहीं दिखाई पड़ता है तो वक्ष्य और विशलम्भ शृंगार में। इसी प्रकार ओज का उत्कर्ष रौद्र तथा अद्भुत में दिखाई देता है। इस

१—अथवा भवन्तु शब्दाश्रया एव गुणाः। न येरामनुप्रासादितुल्यत्वम्। यन्मादनुप्रासादयोऽनपेक्षितार्थशब्दधर्म एव प्रतिपादिता। गुणान्तु व्याप्यविशेषा वभाषिगान्यप्रतिपादनसमर्थशब्दधर्मा एव। शब्दधर्मत्वं येषामन्याथयत्वंच शरारा इत्यमिन् शोपादीनाम्। ख०, दि०, प्र० १३६।

सिद्ध होता है कि गुण रस से सम्बन्ध रखते हैं, वे गण्डना से बाधित नहीं हैं। सघटना अनियत विषय हैं जबकि गुण नियत विषय माने जाते हैं। अतः सघटना गुण का आश्रय नहीं है।^१

दूसरे, यह जो कहा गया है कि कहीं इन्हा दीर्घ-समान सघटना भी शृंगार में और असमान रौद्र में काम या जाती है, उसका अर्थ भी यही है कि सघटना के पीछे रस नहीं होता, रस पर सघटना आश्रित नहीं है। और गुणों का भीषण सम्बन्ध रस से होता है। अतएव गुण की सघटनाभिन नहीं मानना चाहिए।

इस सम्बन्ध में एक आपत्ति की कल्पना की जा सकती है। विपक्षी कह सकता है कि सघटना सदैव अनियत नहीं होती। शृंगार और माधुर्य का सम्बन्ध ग भवै ही यह कहा जा सके कि कोई विशेष सघटना उस रस की ध्वनक नहीं कही जा सकती। उसमें तानों प्रकार का प्रयोग होता पाया जाता है। किन्तु श्रौत में यह नियम आशय मानना चाहिए। यदि इस प्रकार का कोई प्रयोग किया भी जाता है, तैसा कि नारायण भट्ट ने केशिसिंहार नाटक में जो य शस्त्र विभक्ति श्लोक म किया है, तो उस नियम का व्यवहार मान मानना चाहिए।

आनन्दवर्धन इस आपत्ति का बड़े तर्क उभ से उत्तर देकर कहते हैं कि वहाँ यदि श्रौत की सिद्धि न माना जाय तो कम से कम प्रसाद तो माना ही जायगा। साथ ही इसमें तो कितना की

आपत्ति नहीं है कि उक्त स्थल पर रस भी है ही। अतएव यदि नाटक में प्रसाद गुणोपेत पक्तियों से ही रस स्पष्ट हो व्यक्त हो जाता है तो ऐसा होने में कोई हानि नहीं। नाटक अभिनेय है और साथ ही साधारण जनो के लिए भी है। ऐसी दशा में यदि हमें प्रसाद गुण वृत्त रचना की ही जानी है तो ऐसा तो होना ही चाहिए, यह तो और अशुद्ध है। इसे ही विपर्याय कहना जाता है।^२

एक बात और पहले से गुण को शब्दों के आश्रित मानने की सम्भावना की जा चुकी है। यदि ऐसा स्वीकार कर लिया जाय तो सघटना तो स्थल शब्द की भाँति गुण का आश्रय हो जाती है, ऐसी सम्भावना की जा सकती है। क्योंकि असंगठित शब्दों के द्वारा व्यर्थार्थ आदि नहीं निकल सकता जिससे रस की पुष्टि हो। किन्तु, इस प्रकार की धारणा कुछ विशेष महत्त्व नहीं रखती। कभी कभी पद मात्र सन्दर्भार्थ का बोध होता है, सघटना की आवश्यकता नहीं रहती। ऐसी स्थिति में उस गुण का आश्रय, मानने में कोई युक्ति नहीं दिखाई देती।^३

तथा यह है कि गुणों के आश्रय रस हैं, सघटना नहीं। सघटना का विषयक वृत्त, वाच्य और विषय ही है। गुण तो वृत्त की अवस्था है। ऐसा कहा जाता है कि माधुर्य में चित्त द्रवित हो जाता है। इस प्रकार होता है कि गुणों का सम्बन्ध चित्त से है। चित्त का यह अवस्था रस-परिपाक की बोधक है। अतएव गुणों को रसाभिन मानना चाहिए क्योंकि जब

१—यदि गुणा सघटना चेन्नै तत्त्व सघटनाभवा वा गुणास्तदा सघटन या ह्य गुणानामनियतविषयत्व प्रमग। गुणाना हि माधुर्य प्रसाद प्रकप ऋणविश्लग्ना शृंगार विषय एव। रौद्रादधुनादिविषयभोज। माधुर्यप्रसादो रमभावतदाभासविषय विचैति विषय नियमो व्यवस्थित सघटनायास्तु स निघटते। तथा हि शृंगारेण दीर्घमासा दृश्यन्ते रौद्रादिष्वसमासा चेति। ५०० हि०, पृ० २३३।

२—अतएव च यो य शस्त्र विभक्ति 'ह्यादी चश्रीजम स्थितिर्नैष्यते तत् प्रसादाव्य एव गुणो, नमाधुर्यम्। न चाशक्तवम् अभिनेतरसप्रकाशनात्।

—हि० ५०, पृ० २४७।

३—नायदि शब्दाभवा गुणास्तु सघटनाकृत्व तदाश्रयत्व या नेपा प्राप्तम्। न ह्यसघटिता शब्दा अर्थविशेष प्रतिपादरसाश्रिताना गुणानामाश्रयत्वादाशया भवन्ति।

नैयम्। परंपरदग्गम उक्त रसादीना प्रतिपादित्वात्।

—यही, पृ० २३६।

तक रमानुभूति न होगी चित की ऐसी अवस्था होना संभव नहीं। इसी कारण गुणों को रस का नित्य धर्म कहा है। मम्मट ने इसी आधार पर इनका अलंकार से भेद प्रतिपादित किया है।

पण्डितराज जगन्नाथ का प्रतिपादन—यहाँ पण्डितराज के मत का उल्लेख आवश्यक प्रतीत होता है। उन्होंने गुणों को रस के धर्म मानने का विरोध किया। एक तो नव्यन्याय के अनुसार इस बात को और ध्यान दिलाया कि प्रत्यक्ष-प्रमाण अथवा अनुमान-प्रमाण, दोनों में से किसी से भी हम सिद्धान्त का प्रतिपादन नहीं किया जा सकता। दूसरे, अद्वैतमतानुसार भी गुणों का शब्द तथा अर्थ से सम्बन्ध निश्चित किया जा सकता है। उनका मत संक्षेप में इस प्रकार है :—

रसों के आस्वादन से पूर्वोक्त चित्तवृत्तियों का अनुभूत अप्रामाणिक है। उदाहरणतः, अग्नि का कार्य जलना है और स्पर्श करने पर वह उष्ण ज्ञात होती है। इन दोनों का हमें पृथक् अनुभव होता है। न जलने पर भी हम उष्णता का अनुभव कर लेते हैं। अतएव कार्य तथा गुण का पृथक् ज्ञान होना चाहिए। रस के वर्य वृत्ति आदि हैं जिनका ज्ञान हमें होता है। किन्तु इनके अतिरिक्त कोई गुण नहीं प्रतीत होता। इस कारण उन्हें रस पर आश्रित नहीं माना जा सकता। अनुमान के अनुसार भी यह बात ठीक नहीं बैठती कि गुण रस के धर्म हैं। क्योंकि यदि यह कहा जाय कि माधुर्यदि गुणों से युक्त रस ही वृत्ति आदि के कारण होते हैं, अर्थात् उन गुणों के साथ रहने पर ही रसों से वृत्ति आदि चित्तवृत्तियाँ उत्पन्न की जाती हैं। अतः कारण में रहने वाले एक विशेष धर्म के रूप में उनका अनुमान किया जा सकता है। इसका उत्तर यह है कि प्रत्येक रस जब बिना गुणों के ही उन वृत्तियों का कारण हो सकता है तो गुण-गलना

में क्या गौरव है। यदि इस पर भी यह आपत्ति उठाई जाय कि शृंगार, करुण, शान्त प्रत्येक को पृथक्-पृथक् का कारण मानने की अपेक्षा केवल एक ही वार यह कह दिया जाय कि यह माधुर्य गुण युक्त है, तो लाभ से काम चल जायगा। किन्तु आश्रितता को यह उत्तर भी स्वीकार नहीं है, क्योंकि मम्मट जैसे विद्वानों ने मधुर से वृत्ति और अव्यक्त मधुर से अव्यक्त वृत्ति होना स्वीकार किया है। ऐसी अवस्था में अपने ही पक्ष का खण्डन हो जाता है। साथ ही साथ एक एक कार्य का पृथक् कारण भी मानना होगा।

अद्वैतमतानुसार विचार करें तो भी गुण रस के धर्म नहीं कहे जा सकते। अद्वैतमत में आत्मा निर्गुण माना गया है। अतएव उसमें गुण नहीं माने जाने चाहिए। आत्मा के तो नहीं, उन्हें उपाधिकर रति का गुण अवश्य माना जा सकता है क्योंकि अद्वैत में भा उपाधि के तो गुण माने ही जाते हैं। ऐसा कहना उचित न होगा क्योंकि पण्डितराज के अनुसार वृत्तिका कोई प्रमाण नहीं दिया जा सकता कि रति आदि उपाधि रस ही हैं। दूसरे, अन्य लोगों का मत यह है कि रति आदि मृग रूप हैं अतः उन्हें ही गुण माना जाना चाहिए। नियमानुसार एक ही गुण में अन्य गुण विद्यमान नहीं रह सकते। ऐसा होने हुए भी शृंगारादि को जो मधुरादि कहा गया है वह केवल इस कारण कि वृत्ति आदि चित्तवृत्तियाँ ही जब किसी रस आदि के साथ प्रयोज्यता सम्बन्ध रखती हैं सभी उन्हें माधुर्य कहा जाता है। वृत्ति आदि चित्तवृत्तियों के रसों में न रहने पर भी रसों को केवल हमनिष्ठ माधुर्य-युक्त कह दिया जाता है कि जिस प्रकार अतर्क्य औपम्य के खाने से शरीर में गर्मी आती है और इसी आधार पर उसे ही गर्म कहा दिया जाता है उसी प्रकार शृंगारादि मीथ्यादि के प्रयोजक होने के

१—२ भा माधुर्योक्तः प्रमादा रसमात्रवर्गमन्योक्तस्तेषां रसधर्मत्वे किं मानम्। प्रत्यक्षमेवेति चेत्। न दाहादेः कार्यादन्तर्गतमन्योक्तस्तेषां तथा मित्रनयानु मप्रत्ययादुत्पादितचित्तवृत्तिभ्यो रस कार्योक्तोऽप्येतां
रसगन्तुयानामनुभवान्। —२० सं०, पृ० ५४।

कारण मधुर कंठ जाते हैं । इस प्रयोजकता का सम्बन्ध शब्द, अर्थ, रस तथा रचना, सभी, से मानना चाहिये। तात्पर्य यह कि माधुर्य शब्द तथा अर्थ में भी, रहना है अतः उपचार स्वीकार करने की आवश्यकता ही नहीं है ।

परिउत्तराण की मान से और चाहे जो भी मण्डन मण्डन होता हो, इतना उन्होंने भी स्वीकार किया ही है कि गुण रस स सम्बन्ध रखते हैं। दूसरी ओर, आनन्द भी शब्दाद्य न माने न गुणों से स्वीकार कर लेते हैं। मान ही उपचार से ही स्वीकार करें। इस प्रकार मतवैमन्य होते हुए भी एक दूसरे की मान को स्वीकार करने की प्रवृत्ति दोनों में लक्षित होती है। दोनों ही आधाररूप व्यवहार क पक्षपाती हैं।

डा० नगेन्द्र रस तथा गुण का पौर्वाचर्य— गुण तथा रस के सम्बन्ध में हिन्दा में डा० नगेन्द्र ने यह प्रश्न उपस्थित किया है कि रस या गुण में किसी दूसरे का पूर्ववर्ती स्वीकार किया जाय। दूसरे रूप में प्रश्न यह है कि रस गुण पर आश्रित रहने है अथवा गुण रस पर। उनका कथन है कि मनोविज्ञान की दृष्टि से दो दोनों ही चित्तवृत्तियाँ मान हैं। इन चित्तवृत्ति आदि की पूर्णता आह्लाद रूप नहीं कह सकते। यहाँ काय-वस्तु भावस्वरूप का स्थिति को पार कर भोक्तृत्व का और बह रहा है। अभी उसमें वस्तु-तत्त्व निरोप नहीं हुआ। और स्पष्ट शब्दा से

हमारा चित्तवृत्तिर्वा उत्तेजित होकर अन्विता की ओर बह रही है^३। वे, पुन कहते हैं कि-गुण की अन्वितायत आह्लाद रूप न मानकर केवल चित्त की एक दशा ही माना जाय, तो उन्ने सरलता से रसगोपाक की प्रक्रिया में रस-दशा में ठाक पहला स्थिति माना जा सकता है। जहाँ हमारी चित्तवृत्तिर्वा विप्लव, दीप्त होकर, या परिध्यात होकर अन्विता के लिए तैयार हो जाती है^४।

माराश यह कि नगेन्द्र ने अनुसार गुण रस के पूर्ववर्ती है। मान है कि कवि के मान ही काय के रूप में अवतरित होते हैं। कवि अपने भावों से पात्रों के सहारे व्यक्त करना है। भावजागृति के अनन्तर कवि के मन की तबतुरूप अवस्था हो जाती है। इस अवस्था की ही गुणात्मक कहा जायगा। कवि की चित्तवृत्ति आन्तर है अथवा इसे विषयीगत कहा जा सकता है। चित्तवृत्ति का नाम ही है माधुर्य-गुण। चित्तवृत्ति के परिणामस्वरूप कवि के द्वारा ही गई शब्द योजना ही माधुर्यगुण है अथवा कहना चाहिए ठीक ठीक स्वरूप है। चित्तवृत्ति के प्रभाव से कवि भावलाभ अवस्था में रचना में प्रवृत्त रहना है और उसी के समान पाठक भी द्रवीभूत होकर ही रचना का आस्वाद करता है उस रचना ने माधुर्य का अनुभव करता है। इसी प्रकार रौद्रादि का वर्णन (शेष पृष्ठ ११ पर)

१-नाट्यगुणविनिर्दिष्टानां इवादिमागुत्यात्कारणानां बल्लद्वयनया गुणानामनुमानमिति चेत् । प्रातिस्निकस्वरूप प्रत्येव रसानाकारणतोपपत्तो गुणकल्पने गौरवात् । शृणार रूप शान्तानां माधुर्यवत्त्वेन द्वितकारणत्व प्रातिस्निकरूपण कारणत्व-फलनापेक्षया लघुभूतमिति तु न वाच्यम् । परेश मनुष्यादिगुणानां धृष्यपुत्रा रत्नादिधार्वारतमय प्रयोजनमाप्नुयमेव माधुर्यवत्त्वेन कारणत्वाया गभूतत्वात् । —र० ग०, पृ० ५४-५५ ।

२-किं चात्मनो निर्गुणतात्मस्वरूपमगुणत्वमाधुर्यादीनामनुभवमम् । एव तदुपविख्यादि गुणत्वमिति । मानामावात् । परतोऽपि गुणैः गुणान्तरस्यानीचिन्मात्रम् । अर्थ शृणारो मयुर इत्यादि व्यवहारः कथमिति चेत् । एव तर्हि इत्यादिचित्तवृत्तिप्रयोजकम् । प्रयोजनतासंबन्धेन । इत्यादिकमेव वा माधुर्यादिकमसु । व्यवहारस्तु नातिगन्धोप्येति व्यवहारवद्वन । प्रयोजकत्व चादृष्टादिविलक्षण शब्दार्थसरचनायान्तेव प्राद्वयम् । अतो न व्यवहारानिप्रसङ्गः । तथा च शब्दार्थयोरपि माधुर्यादेरीदृशस्य सत्त्वदुपानातो नैव कथ्य इति तु साध्या ।

३-दृष्टव्य, रौद्रिकावस्था भूमिका, पृ० १११ ।

४-यही " १११-११२ ।

—पृ० ५५, वही ।

डिंगल पर पुनर्विचार

नामकरण :—आधुनिक भाषा वैज्ञानिकों ने राजस्थान प्रान्त की भाषा का नाम 'राजस्थानी' दिया है। वर्तमान समय में यह इतना प्रचलित है कि पाय सभी भाषा-निर विद्यार्थी इसे इसी नाम से सम्बोधित करते हैं। किसी भाषा का नामकरण देश, प्रान्त अथवा उसकी किसी उपभाषा के नाम पर होता है। इस दृष्टि से चूँकि राजस्थान प्रान्त का नाम आधुनिक है, एतदर्थ उसकी भाषा का नाम 'राजस्थानी' भी आधुनिक है। इसके अन्य समानार्थी नामों को पद-सुनकर सदाह में पड़ने की कोई आवश्यकता नहीं दिखाई देती। प्राचीन काल में इस प्रदेश की भाषा का नाम 'महभाषा था और मध्यकाल में इसका नाम 'डिंगल' पड़ा। मह प्रदेश की भाषा का नाम 'महभाषा' पड़ना स्वभाविक ही था। तत्कालीन लेखकों ने इसका प्रयोग मारु-भाषा, मुरघर भाषा, महदेशीया भाषा आदि के नाम से किया है। १० वीं शताब्दी में उहैन खुरि ने 'कुवलय माला' नामक ग्रंथ में जो अठारह देश भाषाएँ गिनाई हैं, उनमें महदेश की भाषा का भी उल्लेख है। १७ वीं शताब्दी में श्रुतलाल ने 'आईने अकबरी' में प्रमुख भारतीय भाषाओं में 'मारवाड़ी' को भी गिनाया है। राजस्थान का एक वृहत् भू-भाग महस्थल होने के कारण इसका नाम 'महभाषा' होना युक्तिसंगत ही है। कोई आश्चर्य नहीं, प्राचीन काल में महभाषा का अर्थ मारवाड़ी से ही लिया जाना रहा हो, क्योंकि प्रथम तो राजस्थानी को सबसे बड़ी शाखा यही है, द्वितीय इसका साहित्य भी अत्यन्त विस्तृत है। प्रियसैन ने तो मारवाड़ी को डिंगल से मिला दिया है। प्राचीन साहित्य का मन्थन करने पर भी डिंगल शब्द का प्रयोग देखने में नहीं आता। ठाकुर गणसिंह, सूर्य करण पारीक और नरोत्तमदास स्वामी डिंगल नाम को उतना प्राचीन नहीं मानते, जितना मोतीलाल मेनारिया मानते हैं। साहित्य में डिंगल शब्द के आविर्भाव के साथ ही डिंगल शब्द का प्रयोग किया जाने लगा है। १२ वीं शताब्दी में डिंगल भी पड़ी

[प्रो० मोहनलाल जिज्ञान, एम० ए० एल एल० बी०]

धूम थी। उस समय में जब ब्रज-बोली (डिंगल) का आविर्भाव हुआ और उसमें साहित्यिक रचनाएँ लिखी जाने लगीं, तब इन दोनों भाषाओं के बीच पार्थक्य रेखा खींचने के लिए डिंगल के नाम साम्य पर डिंगल शब्द के गठने की विशेष आवश्यकता हुई प्रगट होती है। ऊहा जा सकता है कि जैसे, ब्रजभाषा का ठेठ रूप डिंगल है, वैसे ही राजस्थानी का ठेठ रूप डिंगल है। इस दृष्टि से डिंगल को राजस्थानी का मध्यकालीन रूप समझना चाहिए। महभाषा नाम तो उससे भी प्राचीन है। ये दोनों शब्द एक ही भाषा के अर्थ में प्रयुक्त हुए हैं। वस्तुतः महभाषा और डिंगल एक ही है। अस्तु,

मुसलमानी शासन-काल में जब इस प्रान्त का नाम 'राजपूताना' पड़ा, तब इसके नाम-नाम्य पर 'राजपूतानी' नाम निरर्थक पड़ गया। सम्भवतः तत्कालीन लेखकों को डिंगल शब्द के समान ध्वन्यात्मक शब्द की रचना करने की इच्छा प्रबल हुई हो और विषय के 'व' वर्ण के स्थान में 'ड' की स्थापना द्वारा डिंगल नाम पड़ा हो। यह राजस्थानी भाषा की एक विशेषता है, इसलिए 'डिंगल' कहने से ही कुछ सन्तोष हो सकता था। डिंगल नाम देने में चारण लेखकों का हाथ अवश्य होना चाहिए, क्योंकि राजस्थानी साहित्य पर चारणों का अत्यन्त अधिक है। यही कारण है कि वे अपनी भाषा और साहित्य को अन्य जातियों से वृहत् मानते आये हैं और दावा करते हैं कि डिंगल साहित्य उनकी जातीय सम्पदा है। इसके लिए उन्हें अन्य नामों की अपेक्षा डिंगल नाम अधिक प्रिय लगा। जैसे जैसे राजस्थानी के शब्दों का रूप परिवर्तित होता गया, वेमे वेमे वह परिमार्जित होती गई और साहित्यिक रचनाओं के लिए प्रयुक्त होने लगी। सामन्त-काल का महयोगी चारण साहित्य वीर-रमात्मक होने के कारण उसमें कर्कश शब्दावली के लिए विशेष रूप से तोड़ मरोड़ करनी पड़ी, जिसका नाम पड़ा 'डिंगल'। इस तथ्य को स्वीकार कर लेने

पर डिगल को धनुषी राक्षस्य की भाषा नहीं कहा जा सकता, यद्यपि किसी समय यहाँ इसकी प्रधानता अवश्य रही था। चारण कवि नहीं एक और शब्दों के साथ मनमानी कर अपना 'डींग' हॉक मकते हैं, यहाँ दूसरी और रुढ़ि का पालन करते हुए सामूहिक रूप से राक्षस्यानी साहित्य में अपना धृक् अस्तिव भी घोषित करते हैं। इस डिगल का आधुनिक नाम राक्षस्यानी पड़ गया है। सत्तर में ये धृक् र भाषायें न होकर एक ही भाषा के भिन्न नाम हैं, जो दश-काव्य के अनुसार परिवर्तित होते गये हैं। इस प्रकार यद्यपि समय २ पर मनु भाषा डिगल और राक्षस्यानी नाम अक्षर्य प्रचलित हुए तथापि इनसे वास्तव्य केवल एक भाषा से ही है। अनेक दृष्टियों से 'राक्षस्यानी' नाम विशेष प्राकर्षण रखता है, अर्थात् 'राक्षस्यानी' नाम का प्रयोग ही अधिक होता चाहिए। कनक टाड ने कुछ उचित-समझकर ही 'राक्षस्यानी' नाम दिया था। इन भाषा के लिए शब्द के नाम पर 'राक्षस्यानी' नाम की उपेक्षा करना ठीक नहीं।

उत्पत्ति शब्दों का समाधान — डिगल भाषा क सम्बन्ध में दो शक्यों का होना स्वाभाविक है। एक, डिगल और डिगल का रचना की दो शैलियों हैं तथा दूसरी, डिगल चरणों की कृत्रिम भाषा है। जो विद्वान डिगल और डिगल को काव्य रचना की दो शैलियाँ मानते हैं, वह उनकी भूल है। उन्हें स्मरण रखना चाहिए कि राजस्थान के चारण कवियों ने अपने काव्य की रचना दो प्रकार की भाषाओं की है, जो डिगल और विंगल का नाम से प्रसिद्ध है। भाषा-वैज्ञानिकों ने भी इस सत्यता का अध्ययन किया है और उन्हें दो भिन्न भिन्न भाषाएँ स्वीकार किया है। यदि डिगल और विंगल को थोड़ा देर के लिए दो शैलियाँ मानकर विचार किया जाय तो प्रश्न यह उठता है कि ये एक भाषा की दो शैलियाँ हैं या भिन्न भाषाओं की? स्पष्ट है, ये एक ही भाषा का दो शैलियाँ नहीं हो सकती। वस्तुतः अप्रत्यक्ष से उत्तर इन दोनों शैलियों में साम्यभाव अधिक और अन्तर न्यून है। सम्भव है, मध्यकाल (पूर्वार्ध) तक डिगल में

विंगल शब्दों के प्रयोग से यह समझ उत्पन्न हुआ हो, किन्तु आगे चलकर डिगल और विंगल दोनों ही स्वतंत्र रूप से विकसित होती रही हैं। स्वतंत्र पुद्गल शब्दों को लेकर यह आपत्ति उठाना ठीक नहीं।

जो विद्वान डिगल की चारणों का कृत्रिम भाषा समझते हैं, वे इसके बड़े बड़े मार्ग से चलाते हैं। प्राचीन काल में लेकर आधुनिक काल तक जैसे जो राजस्थानी साहित्य के निम्ना राजपूत, माट, मोता-सर, टाडा आदि कई जातियों के लोग रह हैं, लेकिन इसका विकास, पोषण और उत्थान में चारणों का विशेष हाथ है। इसका प्रमुख कारण यह है कि चारणों ने वैदिक कर्म से निराह हेतु डिगल साहित्य की सेवा की है, अन्य जातियों का उद्देश्य अधिकांश में मनोविनोद होने के कारण उनका मुकाबला व्यावहारिक भाषा की और अधिक थाया जाता है। ऐसा अवस्था में अन्य जातियों का भाषा की इन शुद्ध डिगल नहीं कह सकते। ऐसा रचनायें शून्य शून्य डिगल के मूल रूप से दूर हटती गई। चारण कवियों में, जो जाविका निवाह क लिए परम्परा से लिखते आते हैं, डिगल साहित्य का प्रवृत्त कर देता जा उम्मा है, क्योंकि उन्होंने प्राचीन प्रथा और काव्य-परिपाटी का कटका से पालन किया है। इस प्रकार जैसे २ सामान्य जनता डिगल-काव्य के मार्ग को समझने में अद्यतन होती गई, वैसे २ डिगल पर कृत्रिमता का आरोप चढ़ा गया। कहने का अर्थ यह कि डिगल चारणों का कृत्रिम भाषा नहीं है। वह परम्परा में चला आती हुई भाषा का एक विकसित, कलात्मक एवं सज्जन रूप है। अतएव, डिगल को राक्षस्यानी का पथान मानकर उसे साहित्यिक अर्थ में ग्रहण करना चाहिए।

डिगल और विंगल का भेद :—राक्षस्यानी क चारणों ने डिगल और विंगल दोनों भाषाओं में काव्य रचना का है। कहीं २ एक ही कवि ने दोनों भाषाओं का प्रयोग किया है। इसका ही नहीं, कहीं कहीं एक कवि की रचना में एक ही स्थान पर इन दोनों भाषाओं के शब्द देने को मिलते हैं, निम्नसे इस बात का निर्णय करना कठिन हो जाता है कि इनका यथार्थ

वि० म० १६१४ की क्रांति के पहिले राजपूताना और मध्यभारत के राज्यों में डिगल (जिसमें अधिकांश चारख-कश्तियों ने प्रतिष्ठा रचा है) का बड़ा दौर दौरा था। 'उस समय की डिगल की उच्चता की तुलना में ब्रजभाषा का नामोल्लेख करना डिगल का अपमान करने के समान है। त्रिग की १३ वीं या १४ वां शताब्दी के प्रारम्भ से लेकर १६ वां शताब्दी के अन्त तक इस भाषा के साहित्य में इन छ' सौ वर्षों की घटनाओं का ही उल्लेख है।' यद्यपि डिगल और पिगल के बीच सीधा रेखा नहीं खींची जा सकती, फिर भी कहा जा सकता है कि डिगल १३ वीं शताब्दी के आरंभ तक डिगल से प्रयुक्त हुई होगी। यह बात निश्चित है कि १६ वीं शताब्दी में डिगल का प्रभाव डिगल पर पड़ने लग गया था। कम से कम इन तीन शताब्दियों तक डिगल का एकाधिपत्य अवश्य रहा।

डिगल शब्द की व्युत्पत्ति — भारत का अधुनिक आर्यभाषाओं में राजस्थानी की एक पहेली का रूप दे दिया गया है इससे आर्यीय परिचय न होने के कारण अनेक लोगों ने 'डिगल' के साथ अ-आर्य भी जोड़ दिया है। 'अपनी २ टपनी, अपना २ राय' के अनुसार भिल २ विद्वानों ने भिल २ मत मतान्तर उपस्थित किये हैं। अपभ्रंश से उत्पन्न होकर म० भाषा आगे चलकर डिगल के नाम से बन, क्यों और कैसे प्रसिद्ध हुई, इन प्रश्नों पर उत्तर इसकी व्युत्पत्ति जाने लेने पर आसानी से दिया जा सकता है। कुछ प्रमुख मत उपस्थित करने वालों में एल० पी० टैसीटोरी, डर प्रसाद शास्त्री, गजराज श्रोमा, प्रतापनारायणमिह अयोध्या नरेश, मोतीलाल मेनारिया, कवि राजा मुरारिदास आदि के नाम उल्लेखनीय हैं। टैसीटोरी ने विद्वानों के, यद्यपि उन्होंने डिगल शब्द का अर्थ ब्रजभाषा की परिपक्व अवस्था में 'ज्ञानियमित' (गैरज्ञ) से ले लिया तो यह कोई आश्चर्य की बात नहीं है। डर प्रसाद शास्त्री ने एक बात अवश्य ठीक ऊँची और वह है 'डगल' से डिगल का कुछ मिलाने के लिए 'डिगल' का प्रयोग। इससे यदि शास्त्री की यह निष्कर्ष निकालें कि डिगल साहित्य 'डगल' (भित्री के

होने अथवा अन्तर्गत पत्थर) की तरह है, तो ये इस साहित्य से अपनी अनभिज्ञता का ही परिचय देते हैं। गजराज श्रोमा ने कतिपय रचनाओं में 'ड' वर्ग की प्रयुक्ता देकर पिगल के नाम साम्य पर इसे 'डिगल' कहना सभी चान समझा, लेकिन अनेक रचनाओं 'ड' की विशिष्टता से शून्य हैं, उसमें वहाँ विशिष्टता के स्थान पर छन्द एवं अलंकार शास्त्र की दृष्टि से जिनकी विशेषताएँ अवश्य पाई जाती हैं। प्रतापनारायणमिह अयोध्या नरेश ने डिग + गल = डिगल करके महाद्वय की धार रच के देखा मानकर तथा इसमें उत्साह वर्द्धन ध्वनि सुनकर दृष्टि की है, फिर भी उनके तर्क में डिगल साहित्य के भाषाओं की समझने में कुछ सहायता अवश्य मिलती है क्योंकि ऊँचे स्वर से बोली जाने वाली भाषा का मुखों से धीरों को प्रोत्साहन देने का भाषा से बड़ा भारी सामर्थ्य है। धीर रच की प्रथा प्रतीक इसी के आवाज से हुई है यह हमें स्मरण रखना होगा। मोतीलाल मेनारिया ने चारण जाति का यथार्थ मूल्यांकन न कर उसे भाटों का पति मान लिया है। उनका अधिकार वृत्त अनुक्ति पूर्ण कहना ठीक नहीं। साहित्य में व्युत्पत्तिपूर्ण वर्णन कोई नहीं बात नहीं। यह सच है कि वैभव के चमत्कार में व्यवसाय मुरारि चारणों को कुछ अधिक ही दिखाई दिया, पर सर्वत्र उन्होंने डींग ही डींका ही, ऐसा भी तो नहीं कहा जा सकता। कुछ ऐसे ही छोटे-मोटे तर्क पंडित चन्द्रधर शर्मा शुक्ल, स्वामी दास, राम कर्ण आसोषा, ठाकुर श्रीधरसिंह, कविराज मुरारि दास आदि ने भी उपस्थित किये हैं, लेकिन वे अधिक भ्रमदायक नहीं हैं।

निष्कर्ष — उपर्युक्त विद्वानों ने डिगल के सम्बन्ध में जो वाद विवाद पड़ा किया है वह अधिकांश से निरर्थक दिखाई देता है। पिगल मरुत के अनुसार सदैव से नियम बद्ध है, जिन्हे छोड़कर कवि अपनी इच्छानुसार चल नहीं सकता है, इसलिए चारख पिगल की पागल (पगुभाषा) कहते हैं। इसके प्रतिबल डिगल में इस प्रकार के नियमों का अभाव है। व्याकरण की दृष्टि से कवि की जितनी स्वतंत्रता डिगल

म है, उननी पिंगल में नहीं। शायद इसीलिए चारण कवि डिगल को उड़ने वाली मथा मानते हैं। मरु प्रदक्ष मस्कृत के कद्व स्थान में दूर हाने के कारण उस पर इसका कीड प्रभाव नहा पड़ सका। सक्षेप में वह माया जो मस्कृत के प्रभाव से मुक्त है, ब्रजभाषा के व्याकरण, लुटशास्त्र तथा साहित्य सम्बन्धी नियमों से रहित है, डिगल कहलाई। डिगल शब्द की व्युत्पत्ति इसा श्रथ म होना चाहिए। मरुभाषा में डगल (डगल) मिट्टा के नैसर्गिक बने हुए ढेले को कहते हैं, जिस पर कोई कादीगरी नहीं होती, किन्तु उस पर इच्छानुसार चित्रण किया जा सकता है। उसा प्रकार डिगल भी

मानो मिट्टी के ढेले अर्थात् अपने अनगढ़ रूप में है, जिस पर साहित्यिक नियमों की पोलिश नहीं है और यदि दिखाई भी देती है तो पिंगल का तुलना में उसका रंग अत्यन्त फीका है। उदयराज उज्ज्वल ने 'दग' में तात्पर्य 'पत्ती की पॉल और 'ल' का 'लिये हुए' से लेकर इसका अर्थ पदियों की मौलिक स्पष्टता से उद्धान भरने वाली भाषा से लिया है, जो उसके भावार्थ की समझने में हमारी पर्याप्त सहायता करता है। डिगल पर विचार करने समय हम प्रकार का विरोधनाओं की ध्यान में रखना आवश्यक है और तभी इसका सही रूप स्थिर किया जा सकता है।

(शेष पृष्ठ ४ पर)

का ठर लगता रहा है तो दूसरा और वयार्थ चित्रण के नाम पर तुल्यभाजनक रचनाओं की बाढ़ छा आ गई है।

महान् कलाकारों की रचनाओं में मदैव मत्व की एक एमी अलस्य दासि मिलता है, जिसके प्रकाश में हम जीवन के समुज्ज्वल रूप और माननीय महिमा को आभास पा सकते हैं। कोई शक्ति जब अपनी रचना में किसी महान् चरित्र का अवतारण करता है तो उस चरित्र की महाप्राणता मृष्टा के व्यक्तित्व से ही प्राप्त होता है एवं अपने व्यक्तित्व का वह महाप्राणता पात्रों के माध्यम से वह अपने पाठकों में वितरित करना चाहता है। इस प्रकार जिस कलाकार ने जीवन को निरन्तर विकटता से लड़ा और उसका जितना बड़ा अर्थ स्वयं ग्रहण किया है अपना रचना के द्वारा वह उनकी ही बर्षा प्रेरणा अपने पाठकों या दर्शकों को दे सकता है और उसा अनुगत में उसकी कला के उत्कृष्टप्राण का निर्णय किया जा सकता है।

सृष्टि के प्रारम्भ से अब तक का इतिहास मनुष्य की निरन्तर प्रगति और वादस्पृच्यता का इतिहास है। अनेक बार अनेक मौलिक और अविश्वसनीय व्यवस्था में फैल कर, अनेक अवर्तन चक्रों में गिर कर भा मनुष्य बराबर आगे बढ़ता ही आया है। विविध दृष्टादृष्टि कार्यो आश्चर्यजनक आविष्कारों और

मौर्द्धम्य सृष्टियों द्वारा उसने अपनी इसी जनयात्रा की माया लिखी है। क्या सैन्य के अनेक प्रयोग भी उसके इसी अभियान के स्मारक हैं। उसने धनु दस्ता के धीरे से रह कर सुन्दरता का स्थान दिया है, जगज्जलन में सतुलन डूबने का प्रयोग किया है, अक्षयियों के मध्य सगति की याचना की है। दक्षिण भारत के भय और विशालकाय मंदिर तथा मिस्र के प्यमावटि पिरामिड, ग्रीस और रोम की सुन्दर देव प्रतिमाएँ, अजंता एलोरा के रंगीन भित्तिचित्र, भारतीय तथा जर्मन गायनियों की भावपूर्ण उद्गीर्णियों और बाल्तीकि और व्यास होमर और दान, शेक्सपियर और मिल्टन, शूर और गुलामी के उद्गीर्ण काय प्रथ इस सत्य के दो प्रत्यक्ष-प्रत्यक्ष साक्षी हैं। इस प्रकार कला ही ही वास्तविक जीवन की जड़ अनुसृष्टि है और न उगम सर्वथा तटस्थ किसी कल्पना लोफ की शैर-विहारिणी भी मेनका ही। वह जीवन की दोहरों में लिखा बपूध का अष्टलाम पुष्प है, मानव मानव, जो मय अश्रुण एवं रिक्त है, उसकी अश्रुणता और रिक्तता को दूर करने का एक सौन्दर्य प्रयोग। वह मानव की स्वयं को स्थापित करने का दुर्दृश्योय चेष्टा का ही दूसरा नाम है और अपने हमा रूप में न केवल वह विगत कल का अविस्मरणीय स्मर आनन्द है, बल्कि आनन्द का अत्युत्तम और चिरजीवन प्रेरणा भी।

महाकाव्य

[प्रो० हमराज प्रयागल एम० ए०, पी० ई० एम०]

महाकाव्य और मनाव का पारस्परिक संबंध सम्बन्ध है। यदि आप किसी राष्ट्र अथवा जाति की भावनाओं, महत्वाकांक्षाओं, और उच्चादर्शों का अथवा उसकी गति और संहति का वास्तविक ज्ञान प्राप्त करना चाहते हैं तो उस राष्ट्र अथवा जाति के उस युग के महाकाव्य की दर्पण में देखें। यह युग के प्रभाव से वह कल्पित नहीं हो गया है जो उस में आपको सही चित्र दृष्टिगोचर हो जायगा। महाकाव्य स्वभाव से ही विषय प्रधान होता है। इसकी प्रमुख विशेषता यह है कि इसका सीधा सम्बन्ध वास्तविक समाज से होता है, अतएव यह वर्णनात्मक होता है। महाकाव्य में राष्ट्र अथवा जाति का समूचा जीवन प्रतिबिम्बित होता है। इसमें महाकवि का व्यक्तिगत परिलिखित नहीं होता। रामायण और महाभारत पढ़ने से हमें तत्कालीन भारत का ही दर्शन होने लगते हैं। हिमालय और गंगा की मान्ति ये हम विशेष रूप से प्रभावित करते हैं। व्यास और वाल्मीकि के स्पष्ट दर्शन हमें उनमें नहीं होते।

स्वभाव से ही महाकाव्य में सामाजिक चेतना उत्पन्न करने की अद्भुत शक्ति निहित रहती है। हमारे देश में रामायण और महाभारत ने जो प्रभाव मनुसाधारण पर डाला है वह सर्व निमित्त है। इसी प्रकार दूतान, इटली तथा इंग्लैंड का सामूहिक जीवन क्रमशः उनसे महाकाव्य इलियड-ओडीसी, वजिच तथा वियॉइन्स आदि में प्रतिबिम्बित होता है। उन देशों में जातीय जावन तथा सम्पत्ता और सस्कृति का तत्कालीन परिचय हमें इन विषयप्रधान काव्यों के अवलोकन से मिलता है।

यथार्थ महाकाव्य का उद्भव मानव जीवन की आदिम अवस्था में होता है। ऐसे युग में प्रत्येक व्यक्ति अपने भविष्य का निर्माता स्वयं होता है।

मनुष्य में निदरता, सहनशीलता और साहसप्रियता आदि प्राकृतिक गुणों की अधिकता होती है। सस्कृति और सभ्यता प्रायः अविच्छिन्न अवस्था में होती हैं। मार्ग में आने वाली प्राकृतिक बाधाओं के साथ संघर्ष करना मानव का धर्म होता है। व्यक्तिगत वीरता के कार्यों में आकर्षण होता है तथा दली दलनाओं के प्रति भद्रा होती है। समाज की यह अवस्था यथार्थ महाकाव्य का उद्भव और विकास के लिए बहुत अनुकूल होता है। महाकाव्य का विषय वैसा होता है कि एक से लेकर रात्र तक जब उसमें आनन्द ले सकते हैं और उस से लाभ उठा सकते हैं। प्रत्येक जीवन के लिए अधिक से अधिक उपयोगी सामग्री से अपनी रचना का परिष्कार करना प्रत्येक महाकवि का धर्म है। इसी कारण महाकाव्य की अभिव्यक्ति सामाजिक चेतना का रूप में हमारे सामने विशेष रूप में आती है।

भारतीय साहित्य में वाल्मीकि की रामायण और व्यास का महाभारत यथार्थ महाकाव्य के सुन्दर उदाहरण हैं। महाभारत में अपेक्षाकृत काव्यीय गुणों की न्यूनता तथा ऐतिहासिक अंश की अधिकता है अतः इस इतिहास आधारित नाम से भी स्मरण किया जाता है। मानव जीवन का कल्याण की कोई ऐसी समस्या नहीं जिसका रामायण और महाभारत में उल्लेख न हो। ये दोनों महाकाव्य हमारी वर्षों से न केवल भारतीय जीवन की, अपितु मनुष्य मात्र के जीवन की अनेक विधाओं से प्रेरित और प्रभावित करते चल आ रहे हैं, अनेक प्रकार से उस सृष्टि प्रदान करते रहे हैं। इनका 'सर्व भूतहिते रत।' (प्राणी मात्र का कल्याण हो) का स्वरूप सत्य विश्व शान्ति के लिए आज भी इतना ही उपयोगी है जितना कि हजारों वर्ष पूर्व। विश्व की अनेक समस्याओं उपमायाओं में इनसे अनुवाद

हो चुके हैं। इनकी शिक्षाएँ दश और फाल के भेद में ऊपर हैं। अतः यह कहने की ज़रूरत भी आवश्यकता नहीं कि मानव जाति में सामाजिक चेतना उत्पन्न करने के लिए जितना काम इन दो महाकाव्यों ने किया है इतना और किसी ने नहीं।

इन दो महाकाव्यों के आधार पर सस्कृत साहित्य के शारंगधर, महाकवि कविजुल्लुगु कालिदास ने अपने प्रसिद्ध महाकाव्यों रघुवंश और कुमारभवन की रचना की। महाकाव्य भारवि ने किरातापुंजीयम् की, माघ ने शिशुपाल वध की, भट्टि ने रावण वध की और आदिकवि ने नैषधीय की। सस्कृत साहित्य में इन सभी महाकाव्यों का विशेष महत्त्व है। बौद्ध महाकवि अश्वघोष ने महात्मा बुद्ध के जीवन का आधार बना कर बुद्धचरित और गोन्दानन्द इन दो महाकाव्यों की रचना गद्य में की। सस्कृत साहित्य में इन सभी महाकाव्यों का विशेष महत्त्व है।

रामायण महाभारत क्या ही महाकाव्य हैं, उनमें मानव के प्राकृतिक गुणों का परिचय प्रचुर मात्रा में मिलता है, अतः उन्हें प्राकृतिक महाकाव्य भी कहते हैं। रघुवंश, शिशुपाल आदि उनके अनुकरण में लिखे गये हैं। अतः आनुसारिक महाकाव्य कहलाते हैं। वे आनुसारिक महाकाव्य प्राकृतिक महाकाव्यों की अपेक्षा आधार प्रकार में छूटते हैं। विशेष भेद यह है कि वे महाकाव्य वस्तुतः में भी उनसे सर्वथा भिन्न हैं। रामायण और महाभारत में इन रचयिताओं का व्यक्ति-त्व दृष्टिगोचर नहीं होता, परन्तु कालिदास, भारवि और माघ आदि की कृतियों में यह हमें विशेष रूप से प्रभावित करता है। इसी प्रकार हिन्दी के महाकाव्यों 'प्रियप्रवास' 'सारन' और 'रामायणी' में हमें इनके रचयिताओं हरिऔध, गुप्त और प्रसाद के दर्शन स्थान स्थान पर होते हैं।

भारतीय काव्य मर्मज्ञों तथा पश्चिमीय काव्य लावणों ने महाकाव्य के निम्नलिखित लक्षण दिये हैं। परन्तु यदि हम यद्यपि दृष्टि से उन पर विचार करते हैं

तो हम इस परिणाम पर पहुँचते हैं कि दोनों के आधारों में विशेष अन्तर नहीं। प्रायः सभी को यह मान्य है कि महाकाव्य एक बृहदाकार वर्णन प्रधान काव्य है। इसमें व्यक्ति की अपेक्षा जातीय भावनाओं की प्रधानता होती है। इसका विषय परम्परा से अग्रदत्त और लोकप्रिय होता है। इसका नायक उच्च कुलीनोत्पन्न और धीरोदात्त प्रकृति का होता है। इसके प्रमुख पात्रों में शौर्य गुण की प्रधानता होती है। महाकाव्य के इन गुणों की जब अभिव्यक्ति होती है तो स्वभावतः वे मानव जीवन में चेतना का प्रबल कारण बनते हैं। इस दृष्टि भूमि के साथ हम हिन्दी के महाकाव्यों को विशेष रूप से लेते हैं।

हिन्दी ने आदि-काल में हमें नन्द वरदाई के 'पृथ्वीराज रागो' के दर्शन होते हैं। निश्चय ही दोनों भारतीय और पश्चात्य आचार्यों के लक्षणों के अनुसार 'पृथ्वीराज रागो' महाकाव्य की श्रेणी में रते जाने के उपयुक्त है। यह ६६ सर्गों में विभक्त है। इसका नायक पृथ्वीराज भारत के इतिहास में विख्यात धीर महापुरुष और अभिजात उच्चकुलीन है। यह धीरोदात्त है। परन्तु यद्यपि दृष्टि से विचार करने में हमें इसमें जातीय सभ्यता तथा गद्दति की अभिव्यक्ति का अभाव दृष्टिगोचर होता है, इसकी घटनाओं का वर्णन भी असम्बद्ध है। इसमें कथानक में सुसंगठितता भी नहीं है। इन्हीं कारणों से डा० इयामसुन्दर दास ने इसे महाकाव्य न कह कर विशाल काव्य धीर काव्य कहना उचित समझा है।

भक्ति काल में हमें जायसी का 'पद्मावत' मिलता है और गोस्वामी तुलसीदास का रामचरित मानस। रामचरित मानस बृहदाकार होते हुए भी संतुलित सात काव्यों में विभक्त है, कुछ बहुत छोटे। इसमें अनेक रसों का अभिभूत होते हुए भी यह शान्त रस प्रधान है। भारतीय काव्य सीमाओं द्वारा दिये गए महाकाव्य के लक्षणों की इसमें काफी उपेक्षा की गई है। महाकवि की स्वयं अपने कवि होने पर कोई गर्व नहीं है। यह सब कुछ होने पर भी रामचरित मानस हिन्दी साहित्य

का सर्वोद्भूत महाकाव्य माना जाता है। महाकवि ने रामभक्ति से आत्मानाति हो कर स्वयं सुगाय लिख है। कि जो इन बात का अच्छी प्रकार आभास है कि

जो प्रबन्ध बुध नहीं आदरही।

सो भ्रम यदि घाल कवि करही ॥

अतः उनसे इसे सर्वोत्तम सुन्दर और अधिकधिक सरस बनाने का भरसक प्रयत्न किया है। स्त्री पुरुष, बाल वृद्ध, अमीर गरीब, माधु अमाधु, सब के कल्याण और लाभ के लिए इनमें क्यात आमची मौजूद है। मिली बरसे-नेतीस दत्तादियाँ सब जन जन के हृदय को झूठ मरता चला आ रहा है। कीन ऐसा हिन्दी का विद्यार्थी होगा जिसे मानस की पाब सात चौगड़वा कण्ठस्थ न हों और जा इन्हे झुन झुन कर पाठ करते हुए आनन्द विमोह न हो जाता हो। मानस को सर्वोद्भूतता को ध्यान में रखते हुए कुछ एक आलोचकों ने यह सुझाव दिया है कि हिन्दी में महाकाव्य के लक्षण का पुनर्निर्माण रामचरित मानस के आधार पर होना चाहिए।

प्राधुनिक युग में महाकाव्य के लक्षणों का अनुसरण करने हुए हरिऔध ने शिव प्रवासकी रचना की। इसका प्रधानतः पात्रों के लिया गया है। यह भिन्न नृकाल है और लक्ष्मी बोला में हिन्दी का प्रथम महाकाव्य है। इसमें १७ सर्ग हैं। इसकी बड़ी विशेषता है कि प्राधुनिक युग का परिस्थितियों और अनावश्यकताओं के अनुसार हरिऔध जी ने भगवान् कृष्ण जी के दिव्य अवतारी जीवन की लोकायत और लोक रस के रूप में चित्रित किया है और उनमें लोचनवा की भावना को प्रदर्शित किया है। उदाहरणार्थ महावृष्टि का कारण जब वन में प्रलय का-न्ध दृश्य उपस्थित हो जाता है, पारी और पाँक्ति उनका साहि-आहि पुराता है तब भी कृष्ण स्वयं मेवों के रूप में दीन हान विधवाओं, निवृत्त धूर्तों और निर्दल गालों की निःस्वार्थ सेवा में जुट जाते हैं। हरिऔध जी लिखते हैं—

परम सित दुग्रा वषु वरुण था

गिर रहा सिर ऊपर वारि था।

लग रहा अति उम्र समीर था।

पर विराम न था ब्रज वन्धु की ॥

पूँजते वह थे सर वेग से

विषद सज्जल आकुल ओज म ॥

तुरत ये करने वह नाश भी

प्रथित बीर गमान विपित का ॥

‘मानस’ में श्री मैथिलीशरण गुप्त ने रामायण की कथा को कुछ भिन्न रूप में प्रस्तुत किया है। इसमें रवि ने राव्य की उपेक्षित अमिला के त्याग की विशेष रूप से चित्रित किया है। कैनेयी कलजित जीवन को इसमें काफी उठा दिया गया है। चित्रकूट में कैनेयी का पश्चात्ताप भी नौ धाराओं में फूट कर द्रविण होता है, अतः वह हमारी दार्ष्टिक सहानुभूति को पात्र बन जाती है, दरिद्र कैनेयी की आत्म-गतियों का एक उदाहरण—

युग-युग तक चलती रहे कठोर कहानी—

सुकून में थी एक अभागी रानी।

निज जन्म जन्मे म मुने जीन यह मेरा—

धिरकार उसे था महा स्वार्थ ने घेरा ॥

गुप्त जी ने भगवान् राम के युग से कैनेयी के सम्बन्ध में निम्न शब्द कहकर राम और कैनेयी दोनों की चरित्र की रचना ऊँचा कर दिया है—

सो बार धन्य वह एक लाल की माँ।

विव जननी ने हे जना भरत का माँ ॥

गुप्त जी ने राम तुलसीदास जी ने राम से भिन्न है, तुलसी ने राम मनुष्य रूप में भी ब्रह्म है और गुप्त जी ने राम प्रज्ञा हीकर भी मनुष्य है। संसार में उनके अवतरण का कारण दत्तात्रेयों का हित साधन इतना नहीं था, निम्ना कि मानवता का प्रसार है। वह हम मर्त्य लोक की इस स्वर्ग बनाने आये हैं।

में आया उनके हेतु कि जो तापित है,
जो विवश, विफल, बलहीन, दीन, शायित है।
सन्देश यहाँ में नहीं स्वर्ग का लाया,
दस भूतल को ही स्वर्ग बनाने आया।

भगवान राम के जीवन का मुख्य उद्देश्य है भारतीय सभ्यता के महान आदर्शों का प्रचार प्रसार। वे स्पष्ट करते हैं।

में आर्यों का आदर्श बतलाने आया।

राष्ट्रीय एकता की महत्ता को गुप्त जी साकेत में इन शब्दों में व्यक्त करते हैं।

एक राष्ट्र न हो, बहुत से हों जहाँ,
राष्ट्र का बल बिलर जाया है वहाँ।
बहुत तारे थे अन्धेरा बब मिटा,
सूर्य का जाना मुना अब तब किटा ॥

ऐसा प्रतीत होता है कि उर्मिला के चरित्र से ही गुप्त जी को यशोधरा लिखने की प्रेरणा हुई। यशोधरा वरुणरस प्रधान काव्य है। यशोधरा की वेदना का कारण यह नहीं कि वह त्याग दी गई है, अपितु वह कि स्वामी ने उसे अपने मार्ग में बाधक समझा। नारी की महत्ता को इस महाकाव्य में गुप्त जी ने अश्रद्धा चित्रित किया है। स्वयं भगवान बुद्ध उसके द्वार पर जाकर उठते समा याचना करने हैं और नारी की महत्ता को स्वीकार करते हैं।

माना, दुर्बल हो या गौतम क्षिप्त कर गया निदान,
किन्तु शुभे पारणाम मला ही हुआ, मुधा सन्धान।
सूमा करो, सिद्धार्थ साक्य की निर्दयता प्रिय जान,
मैत्री-कल्याणपूर्ण आत्मा वह शुद्ध बुद्ध भगवान।
दीन न हो गोपे, मुनो, हीन नहीं नारी कभी,
भूल दया-भूर्ति वह मन से, शरीर से ॥

आधुनिक युग में ब्रजबहा (गुरु भवन सिंह) नल नरेश, 'हल्दी घाटो और' 'सिद्धार्थ' आदि कुछ सुन्दर महाकाव्यों की रचना हुई है। परन्तु जयशंकर प्रसाद का कामायनी महाकाव्य हमारे विशेष उल्लेख का अधिकारी है। इसका कथानक प्राचीनतम होने के कारण मानव मात्र से सम्बन्ध रखता है। इसमें हमें विराट् कल्पना, अगाध दार्शनिकता तथा अत्यन्त सूक्ष्म मनोवैज्ञानिकता के दर्शन होते हैं। इसमें महा-कवि ने जीवन की भावनाओं का विशद विश्लेषण कर मानव जीवन की एक निश्चित मर्यादा को स्थापित करने का प्रयत्न किया है। विचित्रियों के वर्णन को सूक्ष्मता, आलंकारिक विधान और रस चित्रण में यह महाकाव्य अद्वितीय है परन्तु चिन्ता, आशा काम आदि सूक्ष्म भावनाओं के विवेचन के कारण यथा प्रवाह में शिथिलता आ गई है तथा रहस्यवादी प्रवृत्तियों के कारण अनेक स्थानों पर अस्पष्टता भी आ गई। कामायनी महाकाव्य न केवल भारतीय साहित्य में, अपितु विश्व साहित्य में भी एक विशिष्ट स्थान रखता है। सामाजिक चेतना को जाग्रत करने में जितना काम किसी महाकाव्य ने अधिक किया है, साहित्य में अपेक्षाहीन उतना ही उपर। स्थान अद्वितीय हो गया है।



तुलसीदाम जी का दार्शनिक आधार

[श्री राजेन्द्र प्रसाद तिवारी, एम० ए०]

गोस्वामी तुलसीदास जी कवि ही नहीं थे, वे महान धार्मिक नेता भी थे। उत्कृष्ट तत्ववेत्ता थे। उन्होंने धर्म के व्यापक रूप को पहचाना था और परंपरागत दार्शनिक मत वादों का गहरा अध्ययन किया था। उनका काव्य धर्म और दर्शन से पुष्ट है और उनकी रचनाओं में धर्म और दर्शन के महान सिद्धान्तों को काव्य का रूप मिला है।

विनय पत्रिका भक्ति काण्ड का एक परमोत्कृष्ट ग्रन्थ है जिसमें हमारे दृष्टि के तारों को झुकाने वाले कितने ही अग्र्य और अनुभव गीतों (पदों) का समावेश है। भक्तों के सरतः हृदय को तो यह ग्रन्थ जीवन सन्देश है। भक्ति वाटिका के सीरम-संचारी इन निम्न पुष्पों का रसास्वाद करते करते ही भक्त-भ्रमर बह हो गये हैं। भक्ति रस की इस सरस-धारा में शानिओं का भी शान बह जाता है। अतः हमें अब देखना है कि भक्ति रस से सराबोर इस उत्कृष्ट ग्रन्थ में किन किन प्रचलित दर्शन तत्वों का प्रभाव पड़ा है।

इस सम्बन्ध में हमें प्रथम यह जान लेना चाहिये कि गोस्वामी जी मूलतः भक्त हैं, दार्शनिक नहीं। परन्तु उन्होंने दर्शन सिद्धान्तों की अथ सूची सरिताओं को अपने भक्ति की पावन गंगा में हम प्रवार मिला लिया है कि उन अथ सूची सरिताओं का अस्तित्व भक्ति गंगा के विराट वाट में मिलीन हो गया है। अतः किसी के मत से वे विशिष्टाद्वैतवादी और किसी की सम्मति से श्रद्धैतवादी सिद्ध किये गये हैं। यह एक अत्यन्त मार्मिक दार्शनिक विषय है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने तो उन्हें विशिष्टाद्वैतवादी वादी घोषित करते हुए निम्न लिखित पद उद्धृत किया।

“सिया राम भय सब जग जानी। करो जोर जुग पानी”

जगत की पेंवला राममय न कह कर उन्होंने सिया राम भय कहा है। सीता प्रकृति स्वरूप है और ब्रह्म

है, प्रकृति अचित पद है और ब्रह्म चित पद। अतः पारमार्थिक चिदचिद्विशिष्ट है, यह स्पष्ट भनरता है। चित और अचित वस्तुन एक ही हैं, इसका निर्देश उन्होंने “गिरा अर्थ, गल बीच सम कहियत भिन्न, न भिन्न बन्दी सीता राम-पद जनहि परम प्रिय तिन ॥” कहकर किया है।

इसी वाद को रामानुजाचार्य और निम्बार्क ने परमेश्वर द्वैतवाद भी कहा है। डा० रामरत्न भट नागर ने गोस्वामी जी की मूलतः शंकरा द्वैतवादी माना है यद्यपि कई दृष्टि कोणों से गोस्वामी जी श्रद्धैतवादी विचारों से भिन्न हो जाते हैं। तुलसीदास जी ने शंकर के ब्रह्म सत्य जगमिष्या में मैं तो सत्य की माना है। परन्तु “जगमिष्या” को नहीं माना है। तुलसीदास जी माया को भ्रम नहीं मानते। वे उसकी सत्ता को यथार्थ समझते हैं। माया का अपना अस्तित्व है। यह भगवान की शक्ति है। शंकराद्वैत में माया की सत्ता भ्रम मूलक है। ब्रह्म से उसका कोई संबंध नहीं है। तुलसीदास जी शंकराद्वैत के केवल भेद-बुद्धि वाले शान को ही मानते हैं। तुलसीदास जी जान से इस भेद-बुद्धि का नाश उसी तरह से मानते हैं जिस तरह शंकर शान से व्यावहारिक दशा का बोध हो कर मोक्ष प्राप्त स्वीकार करते हैं। परन्तु वे शान को ब्रह्म की अनुकंपा (पुष्टि मार्ग) से जोड़ देते हैं। जाति के प्रयत्न से यह शान नहीं मिलता। यह तो आत्मानुभव है जो ईश्वर की कृपा बिना असंभव है। इस प्रकार तुलसी का यह शान शंकर के ‘जान’ से भिन्न है। अतएव शंकर के “विवर्त वाद” के एक तत्वावस्था के आधार पर तुलसीदास जी को द्वैतवादी कहना उतना ही भ्रममूलक है जितना कि शंकर का मायावाद का सिद्धान्त विशिष्टाद्वैतवादी या पुष्टवादी के लिये। अतः तुलसीदास जी शान मार्गी नहीं, भक्तिमार्गी थे। इसलिये उन्होंने शान और भक्ति

इसकी तीसरी विशेषता है प्रतिकूल प्रियों व मित्र पर्याप्त मनोबल। गोस्वामी जी के हृदयवाद की वजहों विशेषताएँ अनुराग के विवेचन में प्रीति तीसरी विशेषता धैर्य व विवेचन में स्पष्ट ही परिलक्षित हो रही है।

इस प्रकार गोस्वामी जी उद्दिवाद और हृदयवाद के विशुद्धतम रूप को ही प्रगट कर रहे हैं। यह सब, धर्म उन्हींने उन दोनों का सुदृढ़ सामञ्जस्य भी किया है। तर्क और श्रद्धा का मध्या विरक्ति और अस्तित्व का उन्हींने बहुत ही अच्छा समन्वय किया है। यह भी तो गूरी है कि उन्होंने जहाँ एक ओर सर्वाङ्ग उद्दिवाद को विवेक के सुन्दर आसन पर सम्पादित कर रखा है वहीं दूसरी ओर चरम सीमा पर पहुँचे हुए बुद्धिवाद को वे धैर्य की अचल अटल नीज में हि लने नहीं देते।

(*) वह सनातन हिन्दु धर्म का विशिष्ट रूप है। सनातन हिन्दु धर्म में भारतीय सस्कृति और मानव धर्म दोनों का मेल है। भारतीय सस्कृति व कारण तो वह हिन्दु राष्ट्रीयता स्थापित किए हुये है और मानव धर्म का निष्ठागत व कारण अथवा आधान सहकर भी अमर बना हुआ है। सत्ता के आगे इनका वास्तविक महत्ता भारतीय सस्कृति के कारण नहीं किन्तु मानव धर्म का कारण है। यह मानव धर्म जिस एसी और गहराई व साथ सनातन हिन्दु धर्म में व्यक्त हुआ है वह अपने और समझने की वस्तु है। गोस्वामी तुलसी दास भी कहते हैं —

सो अनन्य जाय अमि मति न टरह हनुमन्त।

मे सेवतु सत्त्वाचर रूप स्वामी भगवन्त ॥

इतना ही नही व इस निश्चय व अनुसार अति स महार व अद्भुत चेतन सभी पदार्थों को सम्मान देने हुए कह कहते हैं —

जह चेतन जग जोय जन सपन राममय जानि।

वदतु सरन पैद कमल गदा जोर जगु पाणि ॥

आहार चार लाख चौरासी। जाति जीव नम चल गल तानी ॥ "राम मय सब जग जानी। करतु प्राणम जोरि जुग पायो ॥" इन विचारों वाला व्यक्ति निश्चय ही सत्त्वाचर रूप भगवान की सत्ता में प्रान होकर यदि

एक ओर "सरल स्वभाव व मन दुटिलाई। नया लाभ सनीय सदाई।" धारण करेगा तो दूसरी ओर — 'मैं मैं राम चरन रत, विगत काम मद क्रोध।"

जिन प्रमुख दार्ष्टिकीय मत में सत्ति प्रियों के तत्त्व को समझता हुआ मानवतर जीव ने भी अपने स्वार्थ के लिए उपीड़ित न करेगा चाहेगा और सादगी माला चारन के साथ त्याग पूरा माग में अति रुचि रहेगा। यह हिन्दु धर्म का परम महत्वपूर्ण सिद्धांत है।

(३) यह सनातन धर्म है—

स्वामी रामतीर्थ ने अपने एक व्याख्यान में नरुद धर्म और उपासी धर्म का सुन्दर विवेचना की है। जिस धर्म का प्रयत्न कम इसी जन्म में मिले उपासी धर्म है। प्रज्ञात स्वार्थ व सुखों की आशा में इन लोक के कर्तव्यों को भुला बैठना बुद्धिमानों नहीं वह उदार धर्म की बात है। गोस्वामी जी ने इसलिये स्वर्ग व लालच की कभी प्रशान्य नही दिया उनका धर्म एक दम नरुद धर्म है, क्योंकि वह न स्वयं सदाचार गुरुक है धर्म उसमें नाश्वर्य और लोभमय का सुन्दर सम्मेलन भी है। उसका प्रभाव लोभमय की दृष्टि से किया गया है आचार्य पं० रामचन्द्र गुलक ने ठीक ही कहा है कि — गोस्वामी जी की प्रतिभासत हरिमयि वही है जिसका लक्ष्य शील है। और "शील" हृदय की स्वामी स्थिति है तो सदाचार का प्रण आप से आप करती है।

सच्चे में यह कह सकते हैं कि गोस्वामी जी न विरे अति नारी थे और न विरे विशिष्टा हैं तयादी, और न उन्हींने उच्युत प्रिय के समूह और अनुच्युत विषय को त्याग और असमान्य प्रवास हो अपनी अध्यात्मिक मान्यताओं के विषय में किया है।

यदि कोई गुरु के श्याम, मोरा व गिरवर-गोराक और कबीर व "साहब" को पहिचानना चाहे तो मैं मुन कठ मे तुलना व "राम" का ही नाम लूँगा। यदि कोई सतियों में सत्ता, नदियों में गंगा, और मन्त्रों में गायत्री की मानता है तो मैं उन भक्ति मुक्त काय में "चैनन पवित्रा" की ही मानने को करूँगा।

मीरा की भक्ति-भावना और उनकी प्रेरक-शक्तियाँ

[श्री तिवाराम शरण प्रसाद, एम० ए०, नाट्य रत्न]

मीरा प्रेम का साक्षात् अभ्यन्तर थी। उसकी भावना "मातुर्य" भाव की थी क्योंकि उसे विश्वास था कि प्रभु प्रेमाधीन है "नीच कुल ओछी जान, यदि हो उचीलणी, जेठे फल लीनें राम, प्रेम की प्रतीक जान" और "मीरा, के प्रभु गहिर रंभीरा, मदा रहोजी थीरा। आधी रात प्रभु वरगण देई, प्रेम नदी के लोग।" नारद की दो हुई प्रेम की परिभाषा भी इसी प्रकार की है—“अनिर्वचनीय प्रेमस्वप्नम्।” और “गुण्य रहित कामना रहित अनित्य वर्तमान निर्विघ्न सत्सवरमनुभयरूपम्।”

आलवार कवयित्री गौदा की तरह यह स्पष्ट कहा करती थीं 'मेरे तो गिरधर गोपाल, दूसरो न कोई। जाके मिर मोर मुटु, मेरो पनि सोई। क्योंकि उते ज्ञान या 'भाता पिता और कुटुम्ब कजोली, मय मनलव के मरजी। 'विश्रावति ने भी अर्जराधना में इसी तत्त्व का अनुभव किया था "तानल भैकत पारिभिन्दु मन मुनगिन रमनि समाने। तोहे विभारिमन तोहे समरिपिनु अह भुह्य कोन जाने।"

गचमुच मीरा और श्याम जेना अन्वेषणाश्रय सम्बन्ध मलि साहित्य में अलम्ब है। मीरा प्रेम का प्यास पीकर मान यही आनासा रखती है "मैं तो गिरधर के आगे नाचूंगी।" शिवराम श्याम की प्यास में उन्मत्ता-वस्था कर दी है, उसे "पिदा विनि रक्षीह न जाई।" यह स्पष्ट शब्दों में कहा है "रनेया विन नदि न आने।" और "लगी मोहि राम गुमारी हो।" उसे नींद भी नहीं आती—

"तली मेरी नींद नमानी हो।

पिय की पथ निहारने, सिमरी देख दिहानी हो। मय सतिचन मिली सीख ददं, मन एक न मानी हो। विनि देख्यो कल नाहि पड़न, जिचे ऐसी ठानी हो।

अभिधायि व्याकुल मई, मुनि पिय पिय यानी हो। अन्तर वेदन विरह को वह पीडा न जानी हो। जूँ चानक घन दूँ रहे, मझरो निमि पानी हो। मीरा व्याकुल विहरती, मुन मुन विमरानी हो।"

यह अपने श्रियनम की एकाग्र, परोक्ष को करते श्रुतता नहीं चाहती क्योंकि श्रियनम उसका है, श्रियनम और अपने बीच दूरियों को आगे दना नहीं चाहती—

"पवइया रे पिय की बापी न धोल।

मुनि पावेली विरहणी रे, धारो रानैली अलि मरौह।

बाँच कटौक पवइया रे, जारि कालर लूय।

पिय मेरा मैं मीर की रे, तू पीव रुई सकृप।"

श्रियनम के दर्जन के अभाव में अलि उसकी तुलने लगी है—“वरम विन दूवण लागे नैन। जब के उन जिहुरे प्रभु, मोरे, कबहुं न पायो नैन।” सचमुच, विरह में रस मार्मिक अवस्था है। वह श्रियनम को निमाण देता है—“गगन मडल पे सेक पिदा की” और “जिहुरी मडन में बना है करोला, सर्दा में नौकी लगाऊँगी। मुन मडल में मुन जमाऊँ, लूय का सेव जिहुराऊँगी। मीरों के प्रभु गिरधर नागर, बार बार बनि जाऊँरा।” जब वह अपने श्रियनम को पत्र लिखने प्रेरणा है तो उसकी विचित्र अवस्था हो जाती है—

"पतियाँ न वैस लिखूँ, लिखही न जाद।

कलम घरन मरो कर कमत, हिरदो रह्यो घटाई।

बात नहु मोहि बान न आवे, नैन रहे कटाई।"

और उसी श्याम व अभाव में पावस स्रुत उसके लिए, गोपियों की तरह, अत्यधिक कष्टग्रस्त हो जाती है—

अवबारी बादर थाये रे, हरि को मनेसो कबहुं न लाए रे। दादुर मोर पवइया बोले, कोयल सयद मुपाए रे।

(इक) काश अघियाता बिजरी चमकै, बिरहलि प्रति
हरपाये रे।

(इक) गाने गाज एवन मयुरिया, मेहा कति म्हा
जाये रे।

(इक) कारी बाग खिड़ अलि जारी, मोरी मन हरि
चाये रे।”

वह प्रेम की हों पार को ईसाह टेरेसा की तरह
निरन्तर रहता रहती है। वह अपने प्रियतम के प्रेम
की बात को किसी भी भय से छिपाना नहीं चाहता
‘मैं अपने मैदा सेग छोँचो। अब काँह का लाज
उजनी, परगट हवै नाची।” गिरधर ने सग नाचने
में, उसे जरा भी मन्त्रोच या मय नहीं—

“पग धूँधल धौध मोरा नाची रे।

मैंने मेरे नारायण को, आपदि हो गइ दासी रे।
लोग कहे मीरी भई बायरी, न्यान कहे तुलनामी, रे।
बिप का प्याला राणाजी मेव्या पीवन मारौं हगि, रे।
मीरा के प्रभु गिरधर नागर, महल मिले अविनामी रे।

उत्पुल्ल उत्पुल्ल पदों में चित्रित एवं स्वयंजन
अवस्था से प्रत्येक पाठक को यह भली भांति विदित हो
गया होगा कि भक्ति-काल का मीरा की भक्ति कृष्ण
शालाजगत्त सगुण कोटि की उसमें ‘मूय’ आदि की
भी चर्चा मिलती है निखसे गिर्गुण का भी प्रभाव
समझा जा सकता है। इस तथ्य पर पूर्णतया प्रकाश
हम आगे डालेंगे। मीरा के कृष्ण हैं, मूर्त हैं,
सगुण हैं—

“हमरो प्रणाम दाँव बिहारी को।

मीर मुहुट-भापे निरन निराये, कु हल अलबारी को।

x x x x

मोहनी मूर्ति गायन गुरति, मैगा बने विमाल।
अपर सुधारम मुरली राउति, उर बैजनी मल।
सुद्र पट्टिया रति तट गोमित, नूपुर शब्द रमाल।
मीरा के प्रभु गनन मुखादं, मल बहल गोमाल।”

गुर और बिहारी ने भी कृष्ण की कुछ इसी रूप
में चित्रित किया है। परन्तु, मीरा ने कृष्ण को अपने
आराध्य को, पति भाव से ग्रहण किया है और नारी
की न कारण, प्रभावित और दुस्सावाला होने के

कारण अमाध्यस्त नारी होने के कारण, उपासना में
भावना की तीव्रता है, उसकी निरङ्कुल वाणी में आत्मा
की भकार है, विरहावस्था में अनुभूति का तारतम्य
एव पीड़ा का मनोवैज्ञानिक कथमसाइट है, मिलन की
आकाङ्क्षा की सन्नाह है, कटी पर स्वकीया का
पनि मिलन की आनुरता है तो कहीं परकीया की
चिन्ता, परन्तु संयम साधित स्वर। नरसिंह की तरह
संयम की उपेक्षा नहीं। मीरा में कहीं सयोग-मुल है
तो कहीं विरह का अथाह सागर। ‘पर वह आध्या-
त्मिक है, सामाजिक नहीं।’— डा० रामदुनार हिं
सा० डा आ० इति०)।

भक्ति-काल में जायगा का ऐश्वर्यवाद, कबीर का
निर्गुणवाद, सूर की कृष्ण-भक्ति तथा तुलसी का
मर्यादित गणपुत्रवाद समान रूप में एक व्यापक भक्ति
काल एवं भावना की स्थापना कर रहे थे। उसी
भक्ति काल की नप्याह बला में मीरा की तन्मया
साधना-मुक्त प्रेमपूरित उपासना से भक्ति की मैसाक्षिणी
और ऊर्जस्वी बनी रही। आवेष्टन, परिवेष्ट, सरकार
प्रियजनों की मृत्यु और उपेक्षा एवं वैधर्म्यता में उसे
स्वभावतः एक मात्र भक्ति की ओर आकृष्ट किया।
वाल्मीकाल में कृष्ण की मूर्ति के लिए अरुना बाल
मुलम प्रकृति ही हो, परन्तु वैधर्म्यता में एव उपेक्षित
जीवन में एकमात्र यही मार्ग था उसने लिए। वह
भूटे जगत से जाता सम्बन्ध तोड़कर शायद्वन आनन्द
युक्त भूमा की उपासना के निमित्त, गीतन के सहयोग
से कटकाकीर्ण-वय पर अमर हो गई। उसकी उपा
सना में निम्न तत्वों का सन्निवेश है। प्रेम का प्राबल्य
(क) वाणी की निरङ्कुलता, (ग) मिलन का तीव्रताका, (घ)
(च) पञ्चतन रहस्यवादी, निर्गुणवाद प्रवृत्ति, (ङ)
वन्दना की मार्मिक अभिव्यक्ति, (च) सामाजिकता से
अधिक वैयक्तिक, एकात्मिक साधना, (छ) पन्थारूप में
उपासना; (ज) कबीर की तरह निर्भीक उपासना,
(झ) भक्ति भावना में गहराई, (न) भक्ति परक गाथा
में कलात्मकता का अथ वम प्रत्युत् आत्मानुभूति का
सचाई जैसे ‘हरी में तो प्रेम दिवाणी होई, दरद न
वाणी मरी कोई।’ आरत्नेन्दुजी, मर्म का परि न जाने

कोई और टटुर की लगी और तब मैं करे बाहिर कोविन जाहिर कोड न मान्गु हे' तथा कबीर की वैसी जाने जिति यह लाइ, कै जिति 'बोट सहारी' पक्षियों में कुछ मीरा की तरह चेदना प्राथम्य परिलक्षित होता है, (८) अन्त शुद्धि पर ध्यान, (९) माधुर्य भावना की उपासना, जिसे देखकर डा० रामकुमार मीरा की चैतन्य महा प्रभु से प्रभावित समझते हैं।

अब हम उसकी भक्ति की प्रेरक शक्तियों पर विचार करेंगे। जीवन के प्रत्येक तत्व कायकारण शुद्धता वह है। पृष्ठभूमि का मनोवैज्ञानिक महत्व है जिन पर भक्तिय की क्रिया प्रविष्टा, अविच्छिन्न रूप से, विनिर्मुक्त नहीं, अनाप गति से होती रहती है।

(१) मीरा के बाल्यकाल से समुद्योग भक्ति का संस्कार ग्रहण किया था। संस्कार किस प्रकार समुचित अवसर प्राप्त कर प्रबल रूप से कार्य करता है यह प्रत्येक व्यक्ति निश्चित रूप से जानता है। Thorndike, Holzinger, Galtan Dugdell, Shabrook, Karl Pierson ने विभिन्न परिवारों का व्यावहारिक अध्ययन कर यही निष्कर्ष निकाला कि संस्कार वंशानुक्रम (Heredity) का प्रभाव बड़ा व्यापक होता है। किंवदंतियों के (२) एक समय एक साधु जो उसके पिता के यहाँ आकर ठहरा, तो बाल्यावस्था में ही मीरा साधु के पास गिरधर भोपाल की मूर्ति देख कर मचलने लगा। पहले तो मूर्ति देने से इंकार कर साधु चला गया, परन्तु यह स्पष्ट देखकर मूर्ति मीरा को देने में ही उसका बल्यार्थ है, वह मूर्ति मीरा को द गयी और मीरा प्रसन्नचित्त उसे अपने पास रखने लगी। (३) यह भी कहा जाता है कि पक्षी में किसी के यहाँ शादी दल मीरा ने भा से पूछा कि मेरा वह कौन है? और उसके उत्तर में मैं ने मूर्ति की ओर इंगित कर दिया। इसी प्रकार की अनेक कहानियाँ हैं जिससे प्रकाश पड़ता है कि मीरा का कृष्ण के प्रति बाल्यकाल से ही भ्रूणवत् या (४) साग ही पितामह राव दयाजी को देख रेत में रहने से भी धार्मिक संस्कार का मीरा पर प्रभाव पड़ना स्वाभाविक था। हरिबिनामनी शारदा और गौरीचंद ओझा इसी

मत से सहमत हैं कि दयाजी उसके पितामह थे, जो वैष्णव थे। (५) यह भी कहा जाता है कि शादी के पश्चात् मीरा ससुराल में अपने साथ गिरधर लाल की मूर्ति गयी थी, जिसे पति की जीवितावस्था से ही विधिवत् पूजती थी। वैष्णव होने पर वह लौकिक बंधनों की विस्मरण कर उनकी ओर दृढ़ता से अनुक्त हो गयी। इसी प्रकार की बहुत सी किंवदंतियाँ हैं जिन पर विस्तारपूर्ण विचारना समझ नहीं है।

अब यह प्रमाणित सत्य है कि किंवदंतियों की नींव में सत्यशिला का कुछ योगदान रहता है। किंवदंतियाँ, लोक गीत तथा लोककथा का महत्व स्थापित हो चुका है। अतः वे अप्रत्यूष्य नहीं हैं। इरीलिए मने पंठकों के सम्मुख मीरा सम्बन्धित कुछ अति प्रचलित किंवदंतियों को रखा है जनश्रुतियों तथा हम प्रचार के अन्य तरंगों को पूर्णतया सत्य स्वीकार करना भी भ्रान्ति मूलक धारण की प्रथम दना है।

(२) परम्परा के विकास में (डा० हजारिप्रसाद द्विवेदी के मतानुसार) या दलित हिन्दू राष्ट्र ने नाथ के निमित्त आश्रय स्वरूप भगवान की दूध लिया (५० रामचन्द्र शुक्ल के मतानुसार) मीरा की भक्ति भावना का प्रभाव युग की जागरूक चेतना पर पड़ना स्वाभाविक ही था। मीरा यदि दूसरे युग में (रीति-काल या अन्य काल में होती तो समभवतः उसकी भक्ति पद्धति एवं भावना का अन्तर्लोक कुछ भिन्न होता। रूप कुछ विभिन्न होता। अवैष्टन का प्रभाव मीरा के तुलसी दल पर पड़ना अस्वाभाविक नहीं था।

(३) जीवन की कष्टता एवं दास्य परिस्थितियों में मीरा का एकमात्र भगवान की ओर आश्रित होना नैगमिक सत्य था। वैधर्म्यता की पारुषाण्यस्था में नारीयोजित यही था।

(४) यह भी मनोवैज्ञानिक सत्य है कि दबाव से मानवीय चेतना अधिक विद्रोह कर उठती है और यही कारण है कि राजा (पति) के और उससे परिवार वालों के प्रबल विरोध से वह भक्ति भावना से और निकट होता गई। राजा के अत्याचार और क्रूर व्यवहारों की तो मीरा ने स्वयं कई स्थलों पर

चर्चा की है" सौंप पिटारो राणा जी मेल्हो, सो मेइ-
तणी गल डार ।' और 'विष का प्यालो राणा जी
मेल्हो, सो मेइतणी ने पाय । कर चरखामृत पी गई रे,
गुण गोविंद रा गाय । परन्तु, यही पर मैं यह भी
अवश्य कहूंगा कि बारम्बार ऐसे प्रसंगों को उठाना,
जो मेरे पिचार से वस्तुतः आत्मश्लाघा ही है, हमारे
हृदय को शक्ति कर देता है । मुझे तो मालूम पड़ता
है कि एक भक्त-हृदयानारी बारम्बार ऐसे गीतों की
चर्चा नहीं करती । इससे इसी सत्यांश का बोध होता
है कि इस प्रकार के कुछ पद किसी अन्य रचित हैं,
जो कालान्तर से मीरा के नाम पर प्रचलित हो गए
हैं या कोई दूसरी भी मीरां थी । महावीर सिंह गहलौत
ने तो मीरा समकालीन एक अन्य मीरा की चर्चा की
है । उनका विश्वास है कि उस काल राव मालदेव की
पांचवी पुत्री का नाम भी वही था । परन्तु जैसे पद
मालदेव की पुत्री मीरा के ही हो, वह निश्चय नहीं ।
सम्भव है, इन दिनों के अतिरिक्त और भी कोई दूसरी
मीरा की कृति हो या से एकमात्र हो । परन्तु उपर्युक्त
घटना (विप प्रसंग) भ्रामक सिद्ध नहीं होती क्योंकि
'स्व० सु० देवी प्रसाद मुखर्जी ने लिखा है । मीराबाई
को राणा विक्रमजीत के दीवान कीम महाजन बीज-
वर्गी ने जहर दिया था ।..... मीराबाई का आप
बीजवर्गी कौन पर अथ तक लगा हुआ है और वे
मानते हैं कि उस आप से हमारी श्रीलाद में तरफ़ी
नहीं होती ।"

(५) उस काल ज्ञानयोग की धारा मनशुद्धि एवं
चित्तवृत्तियों के निरोध द्वारा परम तत्त्व का ज्ञानानुभव
करनी, प्रेमानुभव धारा नैसर्गिक आत्मोन्नति का भाव
हृदयगम करती परम शक्ति के साथ और भक्ति
रसप्राप्ति के अतिरिक्त अन्य उपायों के द्वारा गुण-
आवश्यक समझती । निरुण रूप के यदाकदा दिग्दर्शन
से सम्भवतः आवेष्टनगत भाव धाराओं का ही प्रतीत
होता है । सत्कार आदि की सम्मिलित दृष्टि से भोग
की भक्ति-पद्धति स्वामाविक थी । क्योंकि वह एक
भावविह्वलता, अनुभूति प्रवण नारी थी । नारी के लिए
यही मार्ग अधिक सहज और आकर्षक था, ऐसा मैं

मानता हूँ । ऐसा भी विश्वास किया जाता है कि मीरा
के गुरु रैदास थे, जो कबीर पंथी थे, 'निर्गुण उपासक'
संत थे क्योंकि कई पदों में उनकी चर्चा मिलती है ।
गुरु मिलिया रैदास जी, दोन्ही भगान की गुटकी' और
मीरा ने गोविन्द मिलिया जी, गुरु मिलिया रैदास ।'
परन्तु इतिहास इसके पक्ष में नहीं देता । मीरा ने
संतों की तरह 'सुन्न महल' आदि की चर्चा की है,
कबीर आदि ने भी कहा है 'सुन्न महल में दियारावार
के आसन से भत डोल रे ।' मीरा ने भी संतों की
तरह गुरु की महत्ता स्वीकार की है । 'नतगुरु भेद
बताइया, खोली भरम कियारी हो ।' कुछ लोगों ने
अनुमान किया है कि मीरा ने 'पुष्टि मार्ग' अपनाया
था । कुछ लोगों ने उसे जीवगोस्वामी की शिष्या स्वी-
कार की है । और वियोगी हरि का विश्वास है कि
मीरा के 'सिद्ध गुरु जीव गोस्वामी ही थे ।' (मीराबाई -
सहजोबाई दयाबाई का पद्य संग्रह) परन्तु अन्तःसाक्ष्य
और बहिर्साक्ष्य प्रमाणों से ये सिद्ध नहीं होते । अवि-
कतर पदों पर दृष्टिपात करने से वह सगुण धर्मावलम्बी
मालूम पड़ती है । वह भी सम्भावना है कि कोई अन्य
मीरां होगी जिस पर सन्तमत का प्रमाण हो, उसकी
रचनाएँ बाद में शालोच्य मीरा की समझी जाने लगी
हो । सचमुच, यह पूर्ण विश्वासदायक विषय है जिस पर
पूर्ण खोज की जरूरत है क्योंकि मीरा की ऐसी पंक्तियाँ
भी पायी जाती हैं ।

तेरो भरम नहि पावौ रे योगी ।

आचण भाडि गुफा मे बैठो, भगान हरि का लगायो ।
गल बिच सेलो हाथ हाजरियो, अंग भभूत रमायो ।
मीरा के प्रभु हरि अविनाशी, भाग लिख्यो तो ही पावो ।

(६) नारी होने के कारण माधुर्य-भाव की उपा-
सना में गोपी-भाव की आराधना में अधिक उच्चार्ह
और गहराई है । एक भक्त हृदय नारी के लिए इस
प्रकार की साधना ही स्वाभाविक और सरल थी ।
परशुराम चतुर्वेदी ने मीराबाई की पदावली में टीक
ही कहा है—'माधुर्य भाव या परमभास की पदरचना
करते समय मीराबाई को, इसी कारण, पुरुष-भक्त
(शेष पृष्ठ ३२ पर)

प्रेमचन्द युग के उपन्यास : वैचारिक पृष्ठभूमि

[श्री प्रतापनारायण टंडन एम० ए०]

साहित्य, कला और समाज

प्रेमचन्द ने साहित्य का उद्देश्य बताते हुये लिखा है—“जब साहित्य की रचना किसी सामाजिक, राजनैतिक और धार्मिक मत के प्रचार के लिये की जाती है, तो वह अपने ऊँचे पद से गिर जाता है—हम कोई सदेह नहीं, लेकिन आजकल परिस्थितियों इतनी तीव्र गति से बदल रही हैं, इतने नये विचार पैदा हो रहे हैं, कि कदाचित् अब कोई लेखक साहित्य के आदर्श को ध्यान में रख ही नहीं सकता वह बहुत मुरिबल है कि लेखक पर इन परिस्थितियों का असर न पड़े—वह उसे आंदोलित न हो।”

उपयुक्त उद्धरण से यह स्पष्ट है कि र्था वो साहित्यिक का उद्देश्य किसी भी प्रकार से प्रचार अथवा दलबंदी से निश्चय ही ऊपर उठकर है, लेकिन चूंकि आज हमारे सामने परिस्थिति कुछ असाधारण सी है, अतः साहित्यकार अपने कर्तव्य से विमुक्त भी हो सकता है, अपने उद्देश्य से डिग भी सकता है। एक और स्थान पर उन्होंने लिखा है—“साहित्य का ज म उपयोगिता की भावना का श्रेणी है। जो चतुर कलाकार है, वह उपदेशक बन जाता है और अपनी हठी उड़वाता है।” और “मेरा पक्का मन है कि परोक्ष या अपरोक्ष रूप से सभी कला उपयोगिता के सामने घुटना देती है। प्रोपेगंडा बदनाम शब्द है, लेकिन आज का विचारोपादक, बलदायक, स्वास्थ्यवर्धक साहित्य प्रोपेगंडा के सिवा न कुछ है, न हो सकता है, न होना चाहिये और इस तरह के प्रोपेगंडा के लिये साहित्य से प्रभावशाली कोई साधन ब्रह्मा ने नहीं बनाया न रचा।”

उपयुक्त बक्तव्य देखने से यह जान पड़ता है कि शायद प्रेमचन्द जी ने किसी ऐसे समय पर ये शब्द कहे हैं, जब उन्हें साहित्य में प्रोपेगंडा के अतिरिक्त कुछ न देख पड़ता होगा। उस समय उन्होंने यह अनुभव किया

होगा कि जब साहित्य प्रोपेगंडा का इतना प्रबल साधन है, तो अवश्य ही दलगत साहित्य अथवा प्रचार साहित्य का रचना काफी मात्रा में होगी। प्रेमचन्द के अनुसार “साहित्य का सबसे ऊँचा आदर्श यह है कि उसका रचना केवल कला की पूर्ति के लिये की जाय। “कला कला के लिये” के सिद्धान्त पर किसी को आपत्ति नहीं हो सकती। वह साहित्य चिरायु हो सकता है जो मनुष्य की मौलिक प्रवृत्तियों पर अवलम्बित हो। ईर्ष्या और प्रेम, क्रोध और लोभ, भक्ति और विराग, दुःख और लज्जा—ये सभी हमारी मौलिक प्रवृत्तियाँ हैं, इन्हीं को छटा दिखाना साहित्य का परम उद्देश्य है और बिना उद्देश्य के तो कोई रचना हो ही नहीं सकती।”

साहित्य की परिभाषा बताते हुये प्रेमचन्द जी ने लिखा है “साहित्य की बहुत ही परिभाषाओं की गई हैं, पर मेरे विचार से उसकी सच्चातम परिभाषा “जीवन की आलोचना” है। चाहे वह निबंध के रूप में हो, चाहे कहानियों के, या काव्य के, उसे हमारे जीवन की आलोचना और व्याख्या करनी चाहिये।”

इसी प्रकार अपने एक निबंध में प्रेमचन्द ने उपन्यास के संबंध में अपने विचार प्रकट करते हुये लिखा है “मैं उपन्यास को मानव चरित्र का चित्र मान समझता हूँ। मानव चरित्र पर प्रकाश डालना और उसके रहस्यों को खोलना ही उपन्यास का मूल लक्ष्य है। वही उपन्यास उपक्रांति के समके जाते हैं, जहाँ यथार्थ और आदर्श का समावेश हो गया हो। उसे आप “आदर्श-गुण यथार्थवाद” कह सकते हैं। आदर्श को सजीव बनाने के लिये यथार्थ का उपयोग होना चाहिये और एक अच्छे उपन्यास की यही विशेषता है। उपन्यासकार को सबसे बड़ी विभूति ऐसे चरित्रों की सृष्टि है जो अपने सद्ब्यपहार और सद् विचार से

पाटक को मोहित कर लें। जिस उपन्यास के चरित्रों में गुण नहीं है, वह दो कोड़ी का है।”

प्रेमचन्द कला को मानव जीवन का अंतरंग साधना नहीं, विश्व में चमत्कार पूर्ण जीवन की निरलेपणतम क्रिया मानते हैं। उनके विचार से उससे हमारी आँखों में चमक पैदा होती है, हमारे प्राणों की सृष्टि होती है, लेकिन वह प्राण अभी नहीं हो सकती और भारतीय युग के साहित्य का इसी दृष्टि में मूल्यांकन करते हुए वह लिखते हैं “हमने जिस युग की आत्मा पार छिया है, उस जीवन में कोई मनन न था। हमारे साहित्यकार कल्पना का मृष्टि खड़ी कर उसमें मनमाने तिलिम्स बाधा करते थे, कहीं “बोखाने खाल” की आत्मा थी, कहीं “बोखाने खाल” की और कहीं “चंद्रकाता नृति” न। इन आख्यानों का उद्देश्य केवल मनोरंजन था और हमारे अद्भुत रस प्रेम का वृत्ति। साहित्य का जीवन में कोई लगाव है यह कल्पनातीत था। कहाना कहानी है, जीवन जीवन। दोनों परस्पर विरोधी वस्तुएँ समझी जाती थीं।

उपयुक्त उद्धरण कई दृष्टियों से महत्वपूर्ण है। प्रेमचन्द ने अपने पूर्वजता उपन्यास साहित्य का नहीं मूल्यांकन किया है। बल्कि वह साहित्य की जावन की व्याख्या करनी चाहिये उन्होंने इस बात का आचर कता समझा कि अब ऐसे उपन्यास लिखे जाने चाहिये जो जीवन का व्याख्या करें, उन्होंने अपने उपन्यासों में तो ऐसा किया है, उनका प्रेरणा तथा प्रभाव के फलस्वरूप यथावदा उपन्यास भा लिये गये और उपन्यासों में मानव जीवन की अनेक मौलिक समस्याओं का उद्घाटन करने का प्रयत्न किया गया। हमारी सम्प्रति में इसका स्पष्ट प्रमाण प्रेमचन्द को है

एक स्थान पर प्रेमचन्दजी ने लिखा है “मेरे ज्ञान का क्या आदर्श है आत्मो वह बतला देने का मोह मुझमें नहीं रह सकता। मैं प्रकृति का पुजारा हूँ और मनुष्य को उसके प्राकृतिक रूप में देवता चाहता हूँ, जो प्रसन्न होकर बसता है, दुखी होकर रोता है और मोह में आकर मार डालता है। जो दुख और

सुख दोनों का दमन करते हैं, जो रोने से कमजोर और हसने को हन्फापन मगाने हैं, उनमें मेरा कोई मेल नहीं। जीवन मेरे त्रिष आनन्दमय झोंडा है, बेम से सगल, स्वच्छन्द जहाँ कुत्ता, ईर्ष्या और जलन के लिये कोई स्थान नहीं जहाँ जीवन है, बीड़ा है, चढ़क है, प्रेम है, वहीं ईश्वर है और जीवन को गुला दाना हा उपासना है और एक मोक्ष है। आनन्द कहता है थोड़ों पर मुक्तराहट न आने, आँखों में आँधू न आने। मैं कहता हूँ अगर तुम इस नहीं करते और रो नहीं करते तो तुम मनुष्य नहीं पत्थर हो।” प्रेमचन्द का इन उद्घारों को दायन से यह ज्ञात होता है कि वह भारतीयता के पुजारी, राष्ट्रीयता के पुजारी, राष्ट्रीयता के प्रेमी और महान मानवीय भावनाओं के अनुपम थे, उन्होंने भारतीय समाज का अध्ययन किया, उसे विविध दृष्टियों से देखा, उसमें भिन्न भिन्न पहलुओं पर विचार किया। अब मैं उन्होंने उसमें जो कमियाँ देखीं, उन्हें दूर करने का आनीबत प्रयत्न किया।

सामाजिक समस्याएँ :—

(क) स्त्री समाज—यहाँ हम केवल उन समस्याओं में से कुछ को लेंगे, जो प्रेमचन्द युग में रही हैं, और ऐसी समस्याएँ, जिन पर इस युग के उपपासकारों ने प्रत्यक्ष अथवा परोक्ष रूप से विचार किया है। प्रेमचन्द युग सामान्यतः प्रथम विश्व युद्ध के बाद में लेकर द्वितीय विश्व युद्ध से पहले तक का समय समझा जाता है, अतः इसमें वे सभी समस्याएँ आ जाती हैं, जो इस काल में रही हैं। हमारा भारतीय नारा समाज अंधेराकाँट का पाछे रहा है, जिसका कारण उसमें प्रचलित अनेक सुप्रथाएँ तथा विचारों का सही खंडा है।

श्री इलाचन्द्र जोषा ने अपने उपन्यास “निर्वासित” में लिखा है—“वर्तमान युग में सारा मानव जाति को मोटे तार पर दो वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—एक पुरुष वर्ग और दूसरा स्त्री वर्ग। ये दोनों शोषण और शोषित वर्ग के ही पराजयवादी हैं। जिस अत्यन्तमन्युक्त सबल वर्ग ने राजनीतिक, आर्थिक और

सामाजिक दासता ने मारे विश्व के दुर्बल राष्ट्रों या वर्गों को गुलामी का ज्वाभार में जकड़ रखा है यह पुरुष वर्ग है और सभी दलित वर्ग—निम्न मध्यवर्ग, मजदूर, किसान, प्रकृत नारी समाज आदि स्त्री वर्ग को ही अंतर्गत आ जाते हैं। मूल पुरुषों द्वारा अबला नारियाँ का शोषण, पूँजीपतियों तथा सामंतवादियों द्वारा मजदूरों और किसानों का शोषण—इन तीनों में मूल रूप की दृष्टि से ही साम्य नहीं है, ऐतिहासिक दृष्टि से ही साम्य नहीं है बल्कि वास्तविक दृष्टि से—राजनीतिक अर्थशास्त्र की दृष्टि से भी ये तीनों एक दूसरे से मूलगत सघर्ष रखते हैं, इसलिये सभी शोषित नारियों के नियंत्रणों की व्यवस्थित कक्षाओं सुदूर भविष्य की कक्षा के मूल उपादान जुटा रही हैं, इस चरम तथ्य को अग्रहण करना क्रांति के असली बीजों की ही पुकारना है।

प्रेमचंद भी नारी समाज की समस्याओं से अनभिज्ञ अथवा उसने प्रति उदासीन नहीं रहे। “रंगभूमि” में उन्होंने शोषणा की है “स्वदेश की सभी एक किली ने व्याख्या नहीं की, पर नारियों की मान रक्षा उसका प्रधान मंत्र है और होना चाहिये।” प्रेमचंद स्त्रियों को पुरुषों से सहचर मानते हैं, अनुचरी नहीं, हा अपना सधा भक्ति और अनुपम त्याग के कारण भारतीय नारी स्वयं अपने को पति की अनुचरी समझती। “नोदान” में मातृ-स्वरूपा नारी के सपन में प्रेमचंद ने लिखा है—“म समझता हूँ कि नारी कब माता है और इसके उपरान्त वह जो कुछ है, वह सब मातृत्व का उपमम मात्र है। मातृत्व राधार की सबसे बड़ी समस्या, सबसे बड़ा त्याग और सबसे महान विषय है। एक शब्द में उस लक्ष्य कहूँगा, जीवन का, व्यक्तित्व का और नारी का भी।”

राजनैतिक विचारधारा

‘सायद कुछ अनुभव के बाद प्रेमचंद को सहानुभूति साम्यवादियों के साथ हो गई था, वैसा कि माने लिये पक्षियों को देवने से पात होता है—’ क्यूनिज का प्रचार हो या न हो, पर समान का आदेश बन गया

है। भारत जैसे रुढ़ियों के गुलाम देश में हम बीस साल और परलोक चिन्तन में पड़े रहें, लेकिन समान समष्टि का और ज्ञा रहा है और मजदूरों, तो नमस्तिवाद की अनोखरता जो हर आदमी के लिये समान अवसर की व्यवस्था करती है, जो हिमा का जन्म सिद्ध या परंपरागत अधिकार नहीं मानती, ईश्वरता के अधिक निकट है।”

श्री मन्मथनाथ गुप्त ने अपने एफ डी.एस. “दो दुनियाँ” में एक पंक्ति में कहा था है—“देखो धीरे, मैं तो इस मामले में यही चाहती हूँ कि हमारी सरकार सही सरकार के डग पर चले नभी यह समस्या मुलभूत सकती है।”

श्री मंगवती प्रसाद वाजपेयी ने “पतवार” में लिखा है—“मेरी यह धारणा जब धीरे धीरे दृढ़ हो गई है कि एक स्थायी विश्व शांति और मनुष्य मात्र का कल्याण सत्य और अहिंसा द्वारा ही संभव है।”

भा. वृ. दासबलाल वर्मा का विचार है कि “लोकतंत्र और समाजवाद का मेल नहीं हो सकता।”

(—“अमरमेल”)

स्वराज्य की समस्या

बीसवीं शताब्दी के प्रथम अर्धभाग में जो सबसे बड़ी समस्या हमारे देशवासियों के सामने रही है, वह है स्वराज्य की समस्या—देश की आजादी का सवाल, जो कि यह एक राष्ट्रीय प्रश्न है, यथा, अतः इसने जन जीवन के सभी क्षेत्रों को प्रभावित किया। राष्ट्रिय के क्षेत्र में भी इसका तत्वात्मक रूप से प्रभाव पड़ा है। हमारे साहित्यकारों ने भी आजादी की मांग की सुन्दर चमत्कार प्रयोग किये हैं। श्री राहुल सांकृत्यायन ने “जोने के लिये” में लिखा है—“मेरे दिल में ज्ञान जीवन से ही देश सेवा की कितनी उमंगें हैं, तुम यह भी जानते हो कि देश का स्वतंत्रता के लिये मेरा चित्त चित्ता उत्तेजित हो जाना है और यदि इन्क़ दुबके वन और पिस्तौल चलाने पर मुझे विश्वास होता तो मैं कबका उसमें लग गया होता।”

श्री प्रतापनारायण आत्रेय ने “बवाल” में

लिया है—“इस समय भारतीय युवक नाति के लिये मिलतुल तैयार हैं। मजब और परिस्थिति ने वे सब साधन दाय्य पैदा कर दिये हैं। हमें ऐसा व्यक्ति चाहिये उनका नेतृत्व करें। अतएव आप लोग वह नेतृत्व ग्रहण करें और भारत के एक सिरे से दूसरे सिरे तक वह अग्नि प्रजलित करें जिसमें ब्रिटिश साइज जनरल नष्ट हो जाय, जिन सौगों से वह हम कुचल रहा है, वे भी हमेशा के लिये कुचल दिये जायें।”

प्रेमचंद का एन पात्र “कर्मभूमि” में कहता है—“महात्मा जो सठिया गये हैं। अतएव निरालासे से स्वराज्य मिल जाना, तो अब सब कन का मिल गया होना और पुनः हमें है कीन लोग, देखो—लॉर्डे, लफो, सिरिरे, शहर का कोई बड़ा आदमी नहीं।” “बड़े आदमी क्यों अतएव में आने लगे, उन्हें इस राज में रोज आराम नहीं है। मुसलमान लोग रहे हैं, जिन्हें रोदियों का टिकाना नहीं, इसका कोई प्रामोषीन लिये गाना सुनना होगा कोई पारिक की सैर करता होगा। वहाँ अब पुनिस के कोई आने के लिये, तुमने भी पूछ ऊँही।”

शोषण—

प्रेमचंद युग में सामाजिक अराति के दो कारण रहे हैं, उनमें मुख्य वर्गगत समस्या है, श्री इत्यादि जोशी ने “निर्वाचित” उपन्यास की एक पाथी कहती है—“मैंने अपने दृष्टिकोण से देश के लगभग समस्त समाज को मोटे और पर पाँच वर्गों में विभाजित किया—पहला है साम्राज्यवादी अधिसारा वर्ग, जिसने लिये इस देश की जनता का कोई अस्तित्व ही नहीं है और जो व्यापक रूप से मुगलतिन मानसिक उपायों से, देश का मूल सार हरण करके अपने साम्राज्य की ऊँची की पुष्ट करना ही अपना एकमात्र ध्येय समझता है, दूसरा है पृथ्वी जमीनार वर्ग, जो देश के उस रक्त और मांसिद के सच में व्यन रहता है और साम्राज्यवादी शोषण के बाद शय रहता है, तीसरा है उच्च मध्य वर्ग, जो बिल्कुले दोनों वर्गों से हटने दुकड़े पा लेता है जिनसे वह अपने “लौलित सम्मान” का रक्षा कर सके और साथ ही फैलनेतुल दुनिया की

चहारदीवारी में बंद रहकर एक ऐसी सामाजिकता का रगीन पदा अपने चारों ओर डाल सके जो ससार को निपट सामाजिकता से उस अथा बनाने में समर्थ हो। “वृत्तुवा” शब्द की ध्वनि से जो बंदू—जो सदायन—निर्मलती है वह उन इस तीसरे वर्ग में बूटबूट कर मरी हुई है। चौथा है मध्यवर्ग। वास्तव में यही वर्ग है समस्त समाज का अन्तर्गत—“न्यूनतम”। वास्तव में शोषकों के अत्याचारों से यह वर्ग निम्नतम वर्ग से ऊँच न्यूनतम नहीं है। पर निम्नतम वर्ग से उसमें अंतर यह है कि वह बहुत अनुभूतिशील और साथ ही बुद्धिमान है। इसलिये नाति के मूल धीन केवल इस वर्ग में पनप सकते हैं। “पाचवा और अन्तिम वर्ग है जनसाधारण का—क्रिस्तों, मन्दूरी, भित्तिारिया, नगों और भूतों का—वर्ग। यह वर्ग वदियों के राजनीतिज्ञ तथा सामाजिक पाठकों से इस कदर नर्जीब बन चुका है कि उसमें प्राण शक्ति मरने मिटोह के इन्फेक्शन द्वारा नवी स्तूति और नय जीवन का संचार करने की आवश्यकता ने विकट रूप धारण कर रखा है। पर इस आवश्यकता की पूर्ति केवल निम्न वर्ग ही कर सकता है।”

राहुल जी ने जातीय एकता को असमय माना है, लेकिन जाना यह सही है—उन्होंने लिखा है—शोषण हानिकारक है। लेकिन जातियों का सहयोग यही लाभदायक चीज है। उस सहयोग से दोनों देशों की बहुत सारा नातिक, आर्थिक, सांस्कृतिक और सामाजिक फायदा हो सकते हैं, हमारे देशवासी जब नमो रमी दबी जवान से सहयोग का निद्र करने लगे हैं, तो भी वे शोषण ही को दूसरा नाम रखना चाहते हैं।

आर्थिक संघर्ष —

अपने अन्तिम काल में प्रेमचंद ने विविध तथ्यों में—जो विभिन्न वर्गों में परस्पर होते हैं—में आर्थिक संघर्ष की ही प्रगति मान लिया था। प्रेमचंद के हृदय में शूषक वर्ग और अधिस्त वर्ग के प्रति अगाध सहानुभूति थी। उनका विचार था कि आधुनिक युग में वर्ग-

रघुर्वं की इतनी व्यापकता का कारण नया व्यवसाय है। बड़े वर्ग नर्पण का मूल कारण घन ही मानते थे।

ऊपर कुछ दृष्टियों से इस बात पर विचार किया गया है और यह जानने की चेष्टा की गई है कि प्रेमचंद युग के कुछ प्रमुख उपवासनाओं—विशेष रूप से प्रेमचंद के विभिन्न समस्याओं पर क्या विचार थे

और उनका विचार कमल आधार क्या थे। इस निबन्ध में उत्तरों की आवश्यकता का भी कारण यही है कि हमारा उद्देश्य केवल उपवासनाओं के विचारों को नया का त्याग नहीं लिखना मात्र या उन पर किसी प्रकार की टाकाटिप्पणी या उनकी आलोचना करना नहीं और हमारा अनुमान है कि इससे लेखकों का मौलिक दृष्टिकोण अपेक्षाकृत स्पष्ट रूप से सामने आया है।

(शेष पृष्ठ २६ का)

कवियों की भाँति, कृष्ण के प्रति उनकी प्रेमिका प्रज सुन्दरिया द्वारा प्रदर्शित विविध भावों का ध्यान करना नहीं है और न अधिक से अधिक अपने ऊपर स्त्री भाव का कोई काल्पनिक आरोप कर तद्वत चेष्टाओं का प्रदर्शन ही करता है। वे स्त्री हैं और अपने दृष्ट देख श्री गिरिधर लाल की पति रूप में स्वीकार भी कर चुकी हैं, अतएव उन्हें अपने को किसी अवस्था विशेष में रखने का प्रयत्न नहीं करना है। "यद्यपि आज कुछ मनोवैज्ञानिक आलोचक जीवन की अतृप्त इच्छाओं की ही आधारभूत कारण ढूँढ सकते हैं जैसे महादेवी में दर्शा जा रहा है यद्यपि हम डॉ॰ रामकुमार वर्मा के

शब्दों में उतना ही कहेंगे। "मीरा एक कोकिला थी बैठकर अपने गिरिधर गोपाल का गीत गाती है। वह पृथ्वी पर नहीं है, वह भी सबसे ऊँची ढाल पर, स्वर्ग के कुछ पास है।"

निश्चय ही मीरा की रचनाओं का मन्त्रापाठ उसमें अस्मिता के पावन-स्रोत का दर्शन करेगा, उसकी विह्वलता में पंचमत्तव के विरह की कदमसाइट का अनुभव करेगा, निरमल लौकिक प्रेम नहीं अलौकिक प्रेम व्यक्त हुआ है। सांसारिक पक्ष का सह व कदापि नहीं स्वीकार किया जायगा।

'श्रॉम्' का प्रथम संस्करण सन् १९५१ में और दूसरा संस्करण सन् १९५३ में प्रकाशित हुआ था। द्वितीय संस्करण में कतिपय परिवर्तन, परिवर्द्धन और सुशोधन हुए हैं। यह प्रभावशाली की प्रथम प्रौढ़ और विशिष्ट रचना है। यह एक प्रगीत पद्धति का सुलबद्ध और सुविन्यस्त विरह काव्य है। इसमें एक आख्यान-भारा भी आत्मा की भाँति परिव्याप्त है, अतएव यह प्रभा-सात्मक सुलक रचना न होकर प्रगीतात्मक प्रवण्य रचना है।

'श्रॉम्' की नियमानुभूति न प्रभावपूर्ण है न आध्यात्मिक भावसत्ता से समन्वित, उसमें साधारिक सुग-दुःख, हर्ष-निषाद, सयोग का मङ्गलन ही प्रचुर है। कवि सयोग के विनाशमय जीवन की स्मृति व कारण विपराध और आर्द्र हो उठता है। सम्मिलन सुख के नष्ट हो जाने पर उसके शोक का चार पार नहीं रहते हैं। हर्ष, विस्मय, उल्लास, श्रौतुज्य आदि की विभिन्न मनस्थितियों भी इस शीघ्र महामागर में पूर्ण स्मृति बनकर उठ आया करती हैं और अतः कवि अपनी वेदना से सन्धि कर लेता है। यह सन्धि ही 'श्रॉम्' का अभिप्रेत और कवि की मनो-यथा का निष्कर्ष है। नहाना न होगा कि यह निष्कर्ष जीवन के लिये मङ्गलमय और जगत के लिये कल्याणप्रद है। प्रसादजी का स्वस्थ चिन्तना आदर्श की ऊँच चर्चों और मन की गहराईयों में ऐसा रमणीय सम्बन्ध स्थापित करती है कि वह आध्यात्मिक दीप्ति से उद्भासित प्रभाव होती है। लौकिक प्रणय व्यापार इतना गहन और उल्लासताकारी हो गया है कि उसकी स्मृति अतीव-अपारिक्त-प्रणय-नुभूति से अभिन्न जान पड़ती है। यही प्रसादजी की श्रुति-गारिक्ता पिछले खेवों के कवियों की स्थूल वर्णना से प्रलग और द्विवेदी उगोन कवियों की नातिमत्ता से प्रसृष्ट हो गई है। उन्होंने अव्यक्त की गतियों की भी पकड़ने का उपक्रम नहीं किया। वे मानव जीवन का

प्रकृत भाव स्थिति की अभिव्यक्ति करने में तन्मय रहे। अवश्य ही उन्होंने अपनी वियोग की प्रगल्भ आत्मानुभूति की प्रकृति और मानव जीवन की विराट् कल्पना असाधारण सौंदर्यमयी मूर्तिमत्ता मधुर्य की वैभवशील और विलासमयी सृष्टि तथा तत्त्वदर्शन की प्राणवान आशा रश्मि से संपन्न और प्रभावपूर्ण बनाया है। इस विरह वेदना की अतिरचना का कारण उनकी निविष्ट भूमि का अभाव नहीं है, वरन् अतिशयोक्ति है, जो प्रायः प्रत्येक श्रेष्ठ और कल्पना विशिष्ट काव्य के मूल में रहता है। 'श्रॉम्' में प्रभावान्वित की गूढता का प्रायः उल्लेख किया जाता है, परन्तु इस प्रकार का दोष दर्शन के हाँ करते हैं कि वह काव्य के स्थूल आधार के प्रभाव में भाव-भङ्गलन दृष्टिपूर्ण दिखाई पड़ता है। 'श्रॉम्' का भावानुबन्ध श्रेष्ठ है। उसे अन्य किसी कविता में प्रसार पाने की न आवश्यकता पड़ी न विश्रुत्य होकर नीति के दोहों की तरह सुलक श्रुति-गारिक काव्य बनने की जरूरत। पनजी के 'श्रॉम्' और 'उच्छ्वास' के साथ इसका तुलना करने पर विरह-वेदना के समन्वित प्रभाव का वैशद्य प्रत्यक्ष हो जाता है।

। छायावाद-काल की प्रसादजी की आत्मामि दृढ प्रगीत रचनाओं में सबन जिस विरहानुभूति का अभिव्यक्ति हुई है, वह सर्वश्रेष्ठ रहस्यमयी तो नहीं ही है। कवि स जीवन में असफल प्रेम का विरहवाया आपान अवश्य रहा होगा। यहाँ हमें ध्यतित्त जावन की घटनाओं के भीतर से उत्तर काव्य में नहीं देखना है। इसका कारण तो, इसका उल्लास काव्य के भीतर से कवि के ध्यतित्व की देखना है। मैं समझता हूँ कि असफल प्रेम की विरह-वेदना कवि के मानस में इतनी प्रगाढ और निगूढ़ हो गई है कि वह उसकी आत्मा की मनन प्रक्रिया का एक प्रमुख अंग बनकर उपस्थित है। कवि की दार्शनिक प्रकृतियाँ थीं तो छायावादी

राज्य भी स्थूल वर्णन के स्थान पर सूक्ष्म अतीन्द्रिय अभियजना को प्रधानता देता था। अतएव प्रसादना में वास्तविकता को विराट् महत् और व्यापक रूप देने का सफल चেষ्टा की। इस कारण मानवाय अनुभूति पराजानुभूत भाषित होने लगी। कवि का आध्यात्मिकता का दो रूप है—प्रथम, उसका दार्शनिक जीवन-दृष्टि तथा द्वितीय, मानवाय अनुभूति का आध्यात्मिक आवरण। द्वितीय रूप को प्रह्वन आध्यात्मन कहा जाता है। इस प्रयत्न की परीक्षा की रंग में रंग कर चलना मा कह सकते हैं और मानवाय जीवन-भूत या आध्यात्मिकता में (उदासीकरण का द्वारा) पक्षपातन भा मान सकते हैं। कवि का दार्शनिक जीवन-दृष्टि आध्यात्मिक जगत् का चरित्र नहीं है। वरन् बहुमुखी, व्यक्त एवं गतिमान जीवन का चरित्र है। इस हम कवि का अद्भुत सहाय और आत्मविरामन हा कहें कि वह अन्तः प्रवृत्तानु भूति एवं स्पष्ट अभिव्यक्ति करता है। उस पक्ष की का तरह 'प्रथि' के कथानक का सहारा लेने का आवश्यक्ता नहीं पड़ा। उसने आत्म-कथा हा कही। कही मा गया है कि मानवाय प्रेम अपने उत्कर्ष में एक अलौकिक आध्यात्मिक छाया से सज हो गया है और यही 'आर्ष' का छायावाद है। कवि से सर्वत्र जो दृष्टि डाली है, उसके स्वरों से प्रथि भा मानवाय चेतना से स्पष्ट और परिचालित हुई है। प्रसादना की यही सहायता लवीकता है और छायावाद का प्रकर्ष मा।

'आर्ष' की निरह-वेदना पर रहस्यात्मकता का आरोप दिया जाता है। कवियत्र विद्वानों ने उन्हे सूक्ष्मों के दग का रहस्यवाद मा कहा है। श्रियतम न 'हाल' की अवस्था में जाने और होछ जाने पर चले जाने का मानवाय रूप उद्भरण के द्वारा पुष्ट हुई है—

“मादकता स आर्ष तुम, मना से चले गये थ।”

इसी प्रकार श्रियतम के नूर (दिव्य ज्योति) का मामने श्रौंय नहीं उदर पाती हैं। अतएव उन्हे साधन सम्मुख याग्य में आना होता है, इसकी पुष्टि इन पक्षियों के द्वारा हुई है—

“शशि-मुख पर धूप डाले, अंतर में दीप डिगाए,
जीवन की गो धूला में कीचड़ से तुम आए।”

परन्तु यह मानवाय आवरण नहीं है, जो परीक्षा ज्योति पर डाला गया है, वरन् आध्यात्मिक आवरण है जिसका द्वारा मानवाय सादर्य मर्मन्वर्षों हो उठा है। सूक्ष्मों का लक्ष्य—रहस्यावादियों की तरह—परीक्षा म श्रवण का आभास पाना था, परन्तु प्रसादना ने प्रत्यक्षा की हा अतीन्द्रिय रूप देने का पक्ष किया है। तुम आलवन न अनिर्दिष्ट होने तथा उसका अतीन्द्रिय सादर्य-रूपन एव प्रेम चका न कारण 'अनान श्रियतम' को पर ब्रह्म बन जाना पड़ा है। 'आर्ष' ने आत्मन का जहां नहा शिवविषय भा सूक्ष्म का रहस्य-कविता से इस प्रभावित समझने का अवकाश देना है। श्रिय का आगमन यमन और सादर्य की दृष्टि करना है—

“पक्षक था, भाइ खड़ थे यूनो ली तुलपारी में,
किसलय स्व तुमनिष्ठकर आए तुम इस फाग में ॥

इस सम्मिलन-मुख का बड़ा ही प्रभावोत्पादक प्रतापनता का गड है। भरता, लहर और कामन-यती में भा इसकी विशद कल्पना की गड है, परन्तु इसे रहस्य प्रतीक ही मानने को कोई आवश्यक्ता नहीं है। अवश्य ही प्रतीक-योजना रहस्यात्मक हो सकता है और नहीं भी। प्रसादनी ने स्वयं कई स्थलों पर रहस्य सज्ज दिए हैं। परन्तु व सूक्ष्म मानवाय जगत के कवि थे—उसका प्रेम, सादर्य, शिवाय, स्वयं आदि न—अतएव उनका काय म मानवाय अभिप्रेत योजना हा उपयोगी होगा। दना म उनका कायगत प्रह्वन रमणितना की मासुर्षे सृष्टि श्रृंखला जान पड़ेगी।

'आर्ष' का कवियत्र पक्षियों में रहस्यात्मक अनुभूति के सज्ज मिल जाते हैं। जैसे—“तुम दीप चिन्ह है केवल मेरे उस महामिलन ने,” “गौरव था नाच आए श्रियतम निजने की मेरे,” “तुम मलय रह, चिर सुन्दर मेरे इस निष्ठा नग क,” “थे केवल जानन मगी कल्याण कलिन इस मग के,” आदि। परन्तु इन्हें कवि का अनिशयोनि मा कहा जा सकता है, जिनमें उनका आत्मस्वाकारोक्षियों की लोकोत्तर रूप देने का प्रयास

हृद्या है। इस प्रकार की उत्क्रियों 'भरना में भी हैं जैसे—

“वरसते हों तारों के पूल, छिपे तुम नाग पटा में कीन ॥
उड़ रही है सौरभ की धूल, कोयला कैसे रहती मौन?”

इस प्रकार प्रसाद जा ने प्राकृतिक रमणीय रूप चित्रों में लौकिक और आध्यात्मिक पक्ष की ऐसी मिली जुली व्यक्तता की है कि 'श्रॉट्' में द्वयर्थन कला का निर्वाह देखा जा सकता है। परन्तु प्रसादजी ने रहस्य सक्तों की अपेक्षा लौकिक प्रणय व्यापार के सक्ते ही अधिन रखे हैं प्रालम्बन की अतीन्द्रिय रूप देने के कारण 'श्रॉट्' में जो आध्यात्म धारा प्रवाहित हुई है, वह यद्यपि रहस्यात्मक नहीं है, फिर भी आत्माधारण मीरद्वय की सृष्टि करती है। प्रसाद जी ने विष विशेष की अवधारण की है वह अपरोक्ष है, परन्तु 'सामान्य' नहीं है।

स्वयं प्रसाद जा रहस्यात्मक काव्य धारा को ही आत्मा की सत्त्वामय मूल अनुभूति की मुख्य धारा मानते हैं। उनका मन्त्र है कि—“साहित्य में विश्व सुन्दरी प्रकृति में चेतना का आरोप सत्त्व वाटमय में प्रचुरता में उपलब्ध होता है। यह प्रकृति अथवा शक्ति का रहस्यात्मक मीरद्वय-सहारा 'शरारत स्वामी' का अनुकरण मात्र है। वर्तमान हिन्दी में इस अद्वैत रहस्यात्मक की जो मीरद्वय-व्यक्तता होने लगी है, वह सा हृत्प में रहस्यात्मक का स्वामाधिक विकास है। इसमें अपरोक्ष अनुभूति, समरसता तथा प्राकृतिक मीरद्वय का द्वारा प्रह का इदम्मे समन्वय करने का सुन्दर प्रयत्न है। हाँ, विरह भा युग की वेदना का अनुभूति मिलन का साधन बन कर इसमें सम्मिलित है। वर्तमान रहस्यात्मक की धारा भारत की निजी सम्पत्ति है, इसमें सन्देह नहीं।” प्रसाद जी ने नवीन काव्योत्थन की मूल चिन्ता की स्पष्टतावाद अथवा प्रमितिवाद का प्रेरणा या प्रभाव की धारणाओं में विभुज कर साहित्यिक पुनर्जागरण का प्रकृति के रूप में उपस्थित किया है। उन्होंने अनात्मवाद दर्शन का अनुपयोगिता स्पष्ट करते हुए सौभाग्य और शाकात्म्य का विमोद किया है। वे स्वयं आत्मवादी थे भी,

यद्यपि बौद्धदर्शन का प्रभाव भी उन पर पड़ा था जैसे—

“वेदना निकल फिर प्राई मेरा चौदही भुवन में,
मुख कहीं न दिया दिताई विश्राम कहीं जीवन में।
तथा—

“तरे प्रकाश में चेतन समार वेदना वाला
मेरे समीप होता है पावन तुझ स्पर्श उजाला।”

इससे अर्थवाद माना जाय तो भी 'शृंगार चमकता उनका मेरी ककला मिलने से' का स्वाभाविक परिणाम नियतिवाद अद्वैत की सर्वव्यापी नियन्त्रणकारी शक्ति को अस्वीकार नहीं किया जा सकता, जैसे—

‘नचतो है नियता नटो मी कटुन-काटा मी करनी,
इस व्यथित विश्व अधिन से अपना अतुल्य मन मरती।’

अस्तु, प्रसाद जा ने शीशों की तरह जगत से आत्मा में परवर्तित कर लेने का अपेक्षा आधुनिक कवियों को शक्तों की तरह चेतनामय विश्व में आत्मा को विनीत कर देने का वैद्वान्त्रिक रहस्य दर्शन मुख्य किया है। अद्वैत का कारण प्रकृति आत्म-चेतना ग्रहण कर चिन्मय हो जाती है। यहाँ तक छायावादियों की आपत्ति नहीं है, परन्तु वे चेतना का आर्थिक आरोप नहीं करते। इसलिए यो मन्दबुलारे बाजययी की जो व्यष्टि मीरद्वय-दृष्टि और समष्टि मीरद्वय-दृष्टि में विभेद करने की आवश्यकता अनुभव हुई। उन्होंने छायावाद की व्यष्टि विशिष्ट और रहस्यात्मक की समष्टि विशिष्ट माना है। अन्तर ही यह प्रकृति-वरक रहस्यात्मक की जान कहा जा रहा है। प्रसाद जी ने आधुनिक रहस्यात्मक में अह का इदम्मे परवर्तमान न दिया कर, समन्वय का भाव ही यत्न किया है। यह समन्वय प्रसाद जा का कव्य में भी उपलब्ध होता है। परन्तु 'प्रायः' में वह प्रतीति का हार और आचारिक है, यह निःसंकोच कहा जा सकता है। तैम—

“सूखी सरिता की शय्या, चतुष्पात का कर्म कहाना,
दूलों में लीन न देखी क्या तुमने मेरी रानी!”

यह केवल चेतनामयी प्रकृति पर भावाक्षेप है, इसके साथ आत्मसमन्वय नहीं। वे जिस समरसता का उल्लेख करते हैं, वह मानवीय भावों की दाशयि

अनुगन्ध देना ही है सुगन्ध का समझौता है। यह आत्मा को वह स्थिति भी है, जो जीवन के तूफानों में अविचलित और जगत की विषमताओं में निर्विकार रहता है। यह शिव की आनन्दवादिनी उपासना है, परन्तु इसका स्वरूप 'कामायनी' में ही उद्घाटित हो सता है। 'श्रौं' में जीवन की सक्रियता का भाव सर्वोपरि है, अतएव 'लज्जा' सर्ग के उधि पत्र का तरह पड़ो भा—

'सब का निबोड़ लेकर तुम सुगन्ध खोने जीवन में,
वगसी प्रभान हिममल सा श्रौं दम निद्रा सदन में'

समझौते का भाव ही प्रधान है। कायसुख और तुल्य हर्ष और विषाद मिलन और विरह में मग्न रहना चाहना है। इस समरसता को विरह वेदना का उपचार माना जा सकता है। रहस्यानुभूति की समझौता 'छाया' में तो इसे नहीं हावी जा सकती। प्रसाद भी ने अपरोक्ष 'अनुभूति' का मनर्षना पूर्वक सार्वत किया है, परन्तु यह वस्तु प्रत्यक्ष आलोकन विषयक मानवीय अनुभूति है है नैसा कि पहले निवेदन किया जा चुका है, वह छायावाद के क्षेत्र की वस्तु है। वह परोक्ष होकर रहस्यात्मक चारों ही ताय जैसे महादेवी जी या रामकुमार जी का कविताओं में, परन्तु अगरोक्ष रहते हुए उसे इन क्षेत्र में प्रवेश नहीं कराया जा सकता। अथर्व ही प्रसादनी को काव्य निवेदना से आधुनिक रहस्यावाद तथा छायावाद का सांस्कृतिक एवं दार्शनिक आधार स्पष्ट और पश्चिम व अनुकरण का जो छिद्धान पड़ा किता गया था, वह निगाधार एवं भ्रमक निद्र होता है। महादेवा जी न भी सर्वोत्पवाद का इसी प्रकार सांस्कृतिक रूप उपस्थित किया है। ये प्रथम छायावाद को आध्यात्मिकता से विलग न होने देने की विचारण के परिसराम थे। इन कवियों ने अपने कार्य कला में ही व्यक्ति निष्ठ सहयोगियों को शृंगार का माधुर्य चित्रण करने देना था, अतएव साहित्यता और आध्यात्मिकता को लेकर इन्हें अपना रत्ना व लिय सन्नद हाना पड़ा। नो ही, छायावाद में मानवीय भावना ही ही सर्वोपरि था। वे स्तून विषयों से मुक्ति न होने के कारण आध्यात्मिकता का आवरण मा धारण

नर लेना पौ। छायावाद का आध्यात्मिक से कोई विरोध नहीं है, वरन् में तो इसे इस का न धारा का आवरण और उपयोगी उपकरण मानता हू। प्रसाद जी ने जिस काम भाव का अभिव्यक्ति 'आयु' में की है, वह भी आदर्श एवं विशिष्ट है। कामायनी व 'काम' सर्ग में निम्न मनागुति का स्वरूप एवं उदात्त स्वरूप लब्ध किया गया है, उमासे माधुर्य रखना हू प्रसादनी सा एतद् विषयक मान्यता ही है। उनर अनुसार 'काम में जिस व्यापक भावना का समावेश है, वह इन सर भाषा को आहृत कर लेता है।' यह काम इवर्ग सा अभिव्यक्ति सा सबसे बड़ा व्यापक रूप माना गया है। इसे परोक्षा राधना में सर्वप्रथमता मा कहा गया है। यह वदा पुरुष उ खग्व का यौनक ही नहा है। अन्तु, काम सम्मन्धी प्रसाद ज नी धारण में रहस्यानुभूति व माधुर्यमया होने तथा प्राय इका रूप में उत छडीन किए जाने व मग्न है। 'आयु' का विरह वेदना में शरीर पक्षों मा प्रधान नहा है, परन्तु वह काम का रहस्यमयता में मग्न भी नहीं है। निरचय ही काम की व्यापकता और अनाद्विपता उमम समाविष्ट है वह प्राय अशरीरा है परन्तु रहस्यमय नहीं है। स्वयं त्रि का वही प्रहृष्टि थी, नो इन तथोचनों से स्पष्ट हो जाती है—

(१) "शशिसुर घूँघट डालो य चल में दात दिया ए।"

(प्रथम स्तरण)

"शशि मुख पर घूँघट डाले अ तर में दीर दिया ए।"

(द्वितीय-स्तरण)

(२) "मना कि रूप सामा है, जीवन म सुन्दर तेरो पर एक बार आए थे, निष्काम हृदय में मेरे।

(प्रथमस्तरण),

"माना कि रूप सामा है, सुन्दर, तब चिर यौवन में। पर समा गए थे, मेरे मन के नि स्सोम गगन में।"

(द्वितीय स्तरण)

प्रसाद जी में वियोगानुभूत जितनी प्रगाढ़ है, पतञ्जी की उतनी ही तरल। दोनों की मानवीय वियोगानुभूति ही है, परन्तु प्रसाद जी तान्त्रिक निष्कर्ष से उसे आशा समन्वित बना लेते हैं, और पतञ्जी अपने में ही उसे सोमित रखकर कल्पना विशिष्ट।

‘आसू’ की कण-कण सुविन्यस्त है, वह कहा जा चुका है। उसमें विरह की आकुलता और उद्विग्नता का मगलाचरण है।

‘इस कण्ठा कलित हृदय में अब विकल रागिनी बजती क्यों हाहाकार स्वरो में वेदना असौम्य गरजती’

‘कवि ने विरह वेदना का वर्णन करते हुए ‘आसू’ का आरम्भ किया है। ‘स्मिमिलन’ श्रुति उसके विरह की उद्दीप्त कर देती है। वह अपने प्रिय का प्रथम साक्षात्कार दर्शन करता है—

‘‘मधु राका मुसक्याती थी पहले देखा जब तुमको,
परिचित-ने जाने कबके तुम लगे उसी क्षण हमको।’’
तत्परचात् वह अपने प्रिय के सौन्दर्य का चित्रण करता है—

‘‘दी किन्ती अजग के धनु की वह शिथिल शिथिली
हुदरी,
अलबेली बहुलता या तनु-छवि सर की नय लहरी ?
चबला स्नान कर आये चन्द्रिका पूर्ण म खैली,
उस पावन तक की शोभा आलोक मगुर की ऐसी।’’

कवि, ने मुख, चेष्टा, आँखें, बरीना, कपोल, दाँत, हँसी, जान, अलकें, रूप आदि का नवान्ध डगमग नलखिल वर्णन की परम्परा से थोड़ा अलग हटते हुए चित्रण दिया है। एक उदाहरण प्रयाप्त होगा—

‘‘विर रही श्रुति अलपि में नीलम की नाव निराली,
काला-पानी बेला सा है अजन रेखा काला।’’

उसने ‘काली आँखों में यौवन के मद की लाली’ पर मानिक मदिरा से भरी हुई नीलम की प्याली का आरोप करते हुए यौवन, उन्माद, विलास और सौन्दर्य की व्यञ्जना की है। सौन्दर्य की मधु मदिरा का पान कर कवि आत्मसमर्पण कर देता है, उस वचन में उसका मुख बँध जाता है, परन्तु रुद्धा पंथी ही रहती है। यह प्रियतमा का मान है। प्रसादजी का रूप-वर्णन

निश्चय ही शरीरी और मानवीय है। उसे रहस्य-प्रतीक समझकर चलना सार्थक भी नहीं है। कवि ने अपने समीप-मुख का स्मरण किया है और बड़े कौशल से उसे व्यञ्जित भी कर दिया—

‘‘परिरम कुम्भ की मदिरा, निश्वास-मलय के भोंके’
मुख-चद्र चादनी जल में मैं उठता था मुँह धोके।’’

कुम्भन, आलिंगन, परिहास और समापण का वर्णन करते हुए उसे अपने प्रिय की निष्ठुरता का भान होता है, जिससे मानव का सब रस पीकर खाली प्याली छुटका दी है, फल स्वरूप कवि का विक्रित हृदय सरोज मानस में कुहला गया है। कवि का हृदय कोमल शिरीष पुष्प के द्वारा कुचल जाता है और—

‘‘व्याकुल उस मधु सौरभ से मलयानिल धारे धीरे,
निश्वास छोड़ जाना है अब विरह तरिक्षिनि नीरे।’’

प्रिय की स्मृति से कवि की हृदय-कली विक्रित होती है और वह व्यर्थ प्रतीक्षा करता हुआ अथवा के तारे गिनने लगता है शीतल पवन प्रिय का स्पर्शानुभाव करता है और वह मिहिरता हुआ आँसू धरता है। कवि का विरह चिर-कालिक हो जाता है और उसकी वेदना सचम्पायी। उसकी चली-चली पीड़ा आँसू बनकर बरस पड़ता है। कवि सामान्य विरह व्यक्ति की तरह बराने लगता है। पहले ‘हम लोग को’ दुख होगा की अनुभूति होती है और फिर प्रस्थाया जाग उठती है। वह सम्मिलन मुख के लिये लालायित रहता है। वह धूल कणों में चमकता सा सौरभ होकर उड़ जाना चाहता है और प्रिय प्राप्ति के लिये प्रह-पथ में टकराने का उत्कटता भी दिखाता है। उसे इस विचार से कुछ सात्वता मिलती है कि सगरा दुःख-मुख में उठना गिरता विरोहित हो जायगा। वह मानव जीवन बेदी पर विरहमिलन का परिणाम कराना चाहता है। शिक्षित आद्यों द्वारा सिंचकर आते हुए अपने प्रिय से वह तम मय अन्तर में सम्मिलन चाहता है। उसे मानव जीवन में दुख की अनिवार्यता का विश्वास हो जाता है, परन्तु वह अपने दुर्गा से नाद में छुटकारा भी पाना चाहता है। वह निश्चि से कहता भी है कि—

'तुम शशाङ्गिनी अनुभव भी नन्दन तमाल के तल से' जग ध्वा दो श्याम-जता रंग तन्द्रा पल्लव विह्वल से ।"

कवि की अपनी वेदना की सहयोगिनी 'चिर दूर दुखी यमुना' के रूप में मिल जाती है, यत्र विस्मृति में कल्याण की यथा होती है, नाम रूपों की प्रयुक्तता नष्ट हो जाती है, परन्तु लहर के न उठने में उसे जीवन की स्थिरता भी बिनाई देती है। वह जीवन के इन्हीं से मुक्त होने की कामना नहीं करता, उसे तो वेदना ही कल्याणकारिणी प्रतीत होती है। इसकी आकांक्षा है कि जीवन सागर में पवित्र चङ्गाणि की तरह हृदय का सारा कलुष जलाकर उसकी वेदना अनल ज्वाला की जलती रहे, जो सदा सुहागिनी मानवता के मिर की रोली है। उससे कल्याणी और होतल विशेषण है। वह निर्मम जगती को मगलमय उभारा दे चनें, यही कवि की वैयक्ति वेदना का सार्वजनिक महत्व तथा कवि की प्रेम-व्यथा और निराशा-मय-जीवन का लोक व्यापी समाधान है। प्रसादजी पलायनवादी हैं उन भ्रान्ति का दिग्दर्शक ही इस अमर फल प्रेम की लोक सवेदनकारी परिणति से निराकरण हो जाता है। वह निराशा हृदय के लिये आश्चर्यकता साधना है और मानव जीवन से विरह व होने का आयोजन। कवि की निराशा में आशा का अकथ्योदय होता है और वह सुस्मित में सोने वाले को अपनी आर्श से जगाना चाहता है। वह अपनी अनामिका प्रेमिका को जीवन-पथ की विरल गति को बनाने का उपक्रम करता है, उसकी कामना है कि—

मेरी मानस-पूजा का पावन प्रतीक अविचल हो ।,
तथा —

"जगती का कलुष अपासित तेरी विदग्धता पावे,
किर निज उठे निर्मलता, यह पाप पुण्य हो जावे ।"

कवि की व्यथा उसने लिये ही कम प्रेरक नहीं है, उसका अनुरोध अपनी प्रिय वेदना से भी यही है कि क्या उसने निराशा नपनों के 'प्रॉमू' देखे हैं, क्या विरह-चित की प्रलय-दशा देखी है? अतः में कवि की सवेदनशीलता अपने तक ही सीमित न रहकर विश्व के लिये भी सहृदय हो उठती है। इस रक्ति का वास्त

विस्तार से उद्गुद आदर्शवाद कहा जा सकता है अथवा निज निराशा लोकमंगलकारी रूप देने का आत्म विस्तार। उसने सौंदर्य और वेदना की मार्गदर्शी अतिरजना करने हुए सुख और दुःख को अपने-आप का अद्भुत सामर्थ्य दिखाया है। कवि की वेदना जीवन निरपेक्ष न होकर, उसे परिष्कृत सहृदयता से सजस बनानी है। यही प्रसादजी की आधुनिकता है और इसी में उनका प्रसाद है। उन्होंने नवीन सभ्यता में स्नेह, सद्भाव का विकास तथा निराशा जीवन में सक्रियता का प्रवर्द्धन करने का यत्न किया है। जिस विरासत वैभव का वातावरण और प्रकृतिक समझनीय सौंदर्य उन्होंने उपस्थित किया है, वह सामाजिक महत्त्व के उपकरणों में निर्मित है। जिस एकात्मिक और प्रेम-वैभव की उन्होंने सृष्टि की है, वे जीवन की विपमत्वाओं में डूबकर नहीं बिलखे हैं, परन्तु उन्होंने अपनी सामाज्यों से ऊपर उठकर जिस शाश्वत मानवता का, कल्याण का संदेश दिया है। वह निश्चय ही भव्यतालिक है। प्रेम की इतनी रमणीय व्यञ्जन, प्राकृतिक और मानवीय सौंदर्य की इतनी कल्पना, मनोविकास की इतनी सुन्दर निरीक्षण तथा मासिक उचितता और व्यञ्जक चित्रों की इतनी प्रगल्भ सृष्टि हिन्दी के लिये अभिनव उपहार की। 'प्रॉमू' एक सुगतरकारी कृति के रूप में उपस्थित हुआ। प्रसादजी की काव्य कला का इसमें पहली बार पूर्ण प्रकट होता है। उन्होंने 'प्रॉमू' में जिस विधापरक शक्ति का परिचय दिया, वह निरत उरुपासिमुख रही। इसकी जो विशिष्ट प्रकृतियाँ 'प्रॉमू' में प्रकट हुईं, वे ही स्फुट रूप से 'लहर' में और मगदित रूप से 'कामायनी' में क्रियाशील हुईं। अथर्व ही प्रसादजी का प्रिय आनन्दवाद 'कामायनी' में ही प्रतिष्ठा पा सका। 'लहर' तक वह कर्मवाद या दुःखवाद से भी प्रभावित रहे। यही नहीं, विवाह उनकी समस्त काव्य-सृष्टि और जीवन दर्शन की प्रेरक शक्ति रहा। बौद्ध दर्शन का उनपर प्रभाव तो पड़ा, उनसे नाटकों में भी वह स्पष्ट हुआ—परन्तु वे

(शेष पृष्ठ ४२ पर)

हिन्दी का प्रारम्भिक गद्य और उसके आचार्य

[श्री ब्रजभूषण सिंह 'आदश' एम० ए०]

हिन्दी के आधुनिक गद्य साहित्य का इतिहास प्रथम प्रश्नोत्तर नहीं है—यह अभी कोई भावसौ वर्ष पुराना है। यद्यपि गद्य का प्रारम्भ तो उसी दिन से हो जाता है जिस दिन स मनुष्य बोलने लगता है, और यद्यपि साहित्य के कामों के लिये हिन्दी गद्य का प्रयोग कई शताब्दी पुराना मिलता है, पर उसको प्राधुनिक साहित्यिक रूप देने का काम कोई नया सौ वर्ष पूर्व फोर्ट विलियम कालेज में किया गया था।

प्रारम्भिक गद्य हमें दो भाषाओं में दिखलाई देता है अवधी और ब्रज। खड़ी बोली तो बोल बोल चाल की भाषा थी, साहित्य निगमण का कार्य उसमें नाममात्र को हा हुआ है। प्राचीन गद्य जो कुछ मिलता है वह विशेषतः ब्रज-भाषा में ही लिखा मिलता है।

पहले तो तीनों अवधी, ब्रज और खड़ी बोली बोल चाल की ही भाषाएँ थीं पर क्रमशः प्रथमी और ब्रज भाषा में साहित्य रचना होने लगी, खड़ी बोली प्रायः बोल चाल में काम आती रही। किन्तु आश्चर्य का विषय है कि परिस्थिति आज ठाक विपरीत है। खड़ी बोली साहित्य रचना का विषय बन गई है और अवधी और ब्रज भाषा प्रायः छुप्त हो गई है।

आधुनिक हिन्दी गद्य की साहित्यिक रूप देने का श्रेय मेयवद इशा अल्लाह खा, सदन मिश्र, लल्लुलाल जी और सदानुजलाल को प्राप्त है। ये चारों प्रायः समकालीन थे। इशा अल्लाह की मृत्यु १८७५ में हुई, लल्लुलालजी ने स० १८८१ में पेशान ली और सदन मिश्र सन् १८८८ के लगभग अपने घर लौट आए थे उपरोक्त कथन में उक्त समकालीन होना स्पष्ट है। तीनों रचनाओं का काल में भी विशेष अन्तर नहीं है। लल्लुलालजी और सदन मिश्र ने तो ईस्टइंडिया क० के आधीन ज्ञान मिलिट्री के तत्वावधान में प्रथम का

निर्माण किया था। उनके प्रथम ग मून उद्देश्य कंपनी के नोकरों को हिन्दी सिखलाना मात्र था। परन्तु यहाँ यह उल्लेखनीय है कि सदानुजलाल और इन्शा अल्लाह खा ने बिना किसी दबाव के साहित्य सज्जन किया है। इनमें भी मौलिकता और गठन के दृष्टिकोण से इन्शा अल्लाह का स्थान सबसे ऊँचा है।

१—इन्शा अल्लाह खाँ

जिस समय इशा ने 'रानी फेतकी की कहानी' लिखी उस समय हिन्दी गद्य अपने शैशवावस्था में था, इसलिए प्रारम्भ की रचनाओं में न हो हमें भाषा की बलिष्ठता ही मिल सकती है और न लेखकों में व्यञ्जना शक्ति की शोभा ही। फिर भी इसमें सन्देह नहीं कि इशा का स्थान सबसे महत्वपूर्ण है।

इशा ने अपने प्रथम लिखने का कारण इस प्रकार बतलाया है, एक दिन बैठे वह बात अपने ध्यान में चढे कि कोई कहानी देगी कहिए कि जिसमें हिन्दी छूट और किछो बोली का पुनः मिले। बाहर की बोली और गगारा कुछ उसने बीच में न डो।

इधर यह उल्लेख करना अनुचित न होगा कि इस उद्देश्य की पूर्ति करने वाले इशा अल्लाह फारसी और अरबी भाषा के अच्छे विद्वान थे। उर्दू पर भी उनका अच्छा अधिकार था, और वे उर्दू में कविता भी लिखते थे। वे दिल्ली के शाह आलम के दरबार में कवि थे। वे केवल कविता ही नहीं करते थे बल्कि विनोदमय कहानियाँ भी रचकर दरबार में सुनाया करते थे।

'रानी फेतकी की कहानी' का रचना काल १८५६ से १८६६ के बीच का माना जाता है। यह शायद उस

मध्य निम्नी गढ़ होमी जब र्यों माह्य सखतऊ मे थे ।
कहानी लिखने का उद्देश्य ईशा ने ही शब्दों में ऊपर
बतलाया जा चुका है और कहानी न होमा कि वे अपने
प्रयाम में सफल भी हुए । उद्भावना की दृष्टि से र्यों
साहब का प्रयास नया था । पहले तो कहानी मौलिक
है किसी की छाया नहीं । कहानी की मौलिकता में
अभिप्राय यही होना चाहिए कि गद्य में इस प्रकार
कितनी लेखन ने पहले नहीं लिखा । कुछ
विद्वान इस कहानी को सर्वथा मौलिक मानते हैं । पर
एक वर्ग ऐसा भी है जो इस लोक कथा मानता है । इस
वर्ग का कहना है कि यह कहानी उत्तर प्रदेश की एक
नहु प्रचलित लोक कथा है ।

कहानी मौलिक होअथवा लोक कथा पर आधारित
उसमें कथा निर्वाह बहुत अच्छा चल रहा है । उसकी
घटनाएँ सुसंगठित हैं । कहने का ढंग भी चित्तकर्षक
और मनोहर है । भाषा में नमस्कार का वर्णन शैली
में आकर्षण है । शैली में चटक मटक और गठन
शब्दों का अनिरेक हम दिलवाई देता है । यह ढंग
सर्वथा निराला है । यद्यपि ईशा ने प्रक्रिया तो यह की
थी कि हिंदीवाचन भाषा में लिखें और भाषावर्णन में न
हो, परन्तु इसमें ठम्कें कहीं नर खलना मिनी यह
विचारणीय है । डा० स्वामसुन्दर दास ने हिंदी में
अर्थ लिया है हिन्दी शब्दों का प्रयोग और कारण तथा
प्रारंभ और निवृत्ति भाषाओं का बहिष्कार भारवाचन
का अर्थ है प्राचीन बोलीयों । अरबी और संस्कृत का
बहिष्कार लेते हैं । जहाँ वाणी में गद्य की रचना अभी
तक प्राग्भ्य न हो पाई थी और लक्ष्मणलाल तथा सदन
मित्र का रचनाओं से व शायद अपरिचित थे ।

इस प्रकार हिंदी छूट से ईशा का अर्थ 'हिंदी
भाषा' या ठेठ हिंदी से था । प्रयुक्त कहानी की शब्दावली
केवल ठेठ और तदुप शब्दों से बनी है । उक्त अवधि
और बुन्देली आदि प्रादेशिक भाषा के शब्दों को इसमें
प्रयुक्त नहीं किया गया है । गद्य की नमस्कार शब्दावली
में सुत भाषा का बहिष्कार भी इसमें हमें दिखाता है ।
अरबी फारसी और उर्दू के प्रदान होने पर भी उसमें

शब्दों को कोई स्थान न मिलता सम्भव ही रचना
कौशल का ही प्रमाण है ।

यद्यपि ईशा अल्लाह की भाषा शैली उर्दू ढंग की
है । पर वह उनके समकालीन लेखकों की प्रेरणा अधिक
पुष्ट और मनोहर है । इसमें उर्दू भाषा शैली का
नपलता और चंचलता है ।

ईशा ने विषयानुगत भाषा का प्रयोग किया है ।
यद्यपि 'प्रतिपाद्य' शब्द ठेठ हिंदी के हैं पर उर्दू मुहावरों
का अधिकता से प्रयोग हुआ है । प्राचीन बोली से व
परिचित थे । 'भाऊ' प्रिया का भुई परटकिड धुमाय क'
इशा परिव्यास है ।

जिन्से इसका अन्तर्गत गद्य में भी पद्य के समान तुक
मिलाने की एक विचित्र धुन हम इस कहानी में
पाते हैं । तुकबान्धों ने बेतरस उस पर लिया है । ऐसी
भाषा अपना धीमा धीमा क कारण गूढ़ विषयों पर उप
युक्त नहीं होती । ईशा में भी हम तुकबन्दा का प्रचल
मोह पाते हैं ।

'जब पूरज हुआ मेरा जीव बहुत ऊँचा'

कहावतों और मुहावरों का बड़ा परिष्कृत रूप हम
'रानी नेतका का कहानी' में दिग्दर्शक पढ़ता है ।
पचीमा मुहाररा का सुन्दर प्रयोग किया गया है । ईशा
का वाक्य योजना फारसी ढंग में प्रभावित है 'तिर झुका
कर नाक रगड़ाकर हूँ अपने बनाने वाले के सामने ।'
इसमें अनेकों वाक्य विन्यास की तरह क्रिया, कर्ता के
वाद तथा कर्म के पूरा रत्न गड़े हैं । यद्यपि यह वाक्य
क्रियात्मक [यह बहुत प्रयत्न हो सोनकर लगा उसे खूँधने]
छल मित्र में भागित करना है पर उन्होंने व्यापक
रूप में क्रिया को वाक्य के अन्त में ही रखा है । यह
प्रयोग अतिव्यक्त गणचोचन भी है ।

कथा के वाच वाच में पद्य का प्रयोग भी किया
गया है, पर वह उक्त कोटि का नहीं है । तुक की जड़
मिलाने में अधिक नमस्कार प्राप्त उसमें नहीं पायेंगे ।
किन्तु भी खड़ी बोली के पद्य में इतिहास ने निर्मातृ
कालीन रूप हमें इन पत्तियों में दिखाई देता है ।
महत्त्वपूर्ण घटनाओं और व्यक्तियों का उल्लेख अनेकशोर्ष
द्वारा लेखन में किया है । इनका गठन भी अनेकी वाक्यों

जैसा ही है टाट करना गोसाईं महेंदर गिरी का, थप्पड़ा पन घाटो का' ।

इ शा अल्लाह की भाषा को एक विशेषता और है । आधुनिक हिन्दी और उर्दू में कृदन्तक्रियाया और विशेषणों का प्रयोग होता है पर उनमें वाचक सूचक चिह्न नहीं होते परन्तु पुरानी उर्दू में इन वाचक सूचक चिह्नों का प्रयोग होता था । इ शा ने भी ऐसे प्रयोग दिए हैं, आतिर्या जातिर्या जो लालें हैं । पसलिया बहलालिया हैं आदि । इयाम मुन्दरदास इंस पजाबी का प्रभाव मानते हैं जिसमें अभी भी ऐसे प्रयोग होते हैं ।

कहानी—कहानी की कसौटी पर

तथ्य की दृष्टि से कहानी अनेक अन्तर्माविष्कारों से ही युक्त है । चमत्कार प्रदर्शन ही लेखन का प्रधान लक्ष्य दिखलाई देता है । तिलस्मी और जादूभरा घटनाओं से यह स्वभाषाविक और जीवन के निरुद्ध की नहीं रह गई है । विवाह के समय का ऐश्वर्य वैभव पूर्ण चित्रण 'अरेबियन नाइट्स' के ईरानी वैभव का दर्श उपस्थित करती है पर यह उतना प्रभावशाली नहीं है ।

भाषा अपनी प्रयोगिकता के कारण वर्णन को हास्य पद बना उलटती है । आतिर्या जातिर्या परिष्कृत में बाधक है । पर इसमें इशा की भाषा का मूल्य घट नहीं जाता । उसका तो उद्देश्य ही परिष्कृत तथा अन्य प्रमाणों से मुक्त भाषा का प्रयोग करना था अनेक कठिनाइयों एवं निर्दयताभाव होने पर भी वे सफल रहे । उनकी भाषा में उर्दू के प्रारम्भिक रूप का दर्शन होते हैं जब उर्दू हिन्दी से अलग नहीं हो पाई था पर अलग होने के उद्योग में थी ।

भाषा की दृष्टि से विवेक करने पर इस 'चौतक' में इशा के बाद दूसरा स्थान सदा मुन्तलाल का आता है

मुन्ती सदा मुन्तलाल

प्रो० शिवनाथ जी सदा मुन्तलाल की हिन्दी में निबन्ध रचना के प्रारम्भकर्ता मानते हैं, वे उनका उपनाम 'मुन्त मागर' कहते हैं ।

हिन्दी लड़ी धोली मथ की शक्ति प्रदान करने वालों में मुन्तीजी का विशेष हाथ माना जाता है । उनके सम्बन्ध में जो अनुसन्धान कार्य चल रहा है, वह अधूरा है । उनकी दो चार रचनायें ही सबसे सामने आई हैं यद्यपि भगवनदीन और रामदास गौड़ का कथन है कि इन्होंने बहुत से लेख लिखे । मुन्तीजी की प्राप्य रचनाओं में 'सुरापुर निर्णय' प्रधान है । यह एक निबन्ध है जो 'हिन्दी भाषासार' में संकलित है । इस रचना का काल स० १८३६ माना गया है । [रानी फेतरी की कहानी से पूर्व] यह एक निबन्ध है और १६ वां शब्दी के मध्य के कुछ पूर्व गढ़ी बोली में हिन्दी में निम्ब न प्रस्तुत होना एक घटना है ।.....

इस निबन्ध का आरम्भ करने उसका अत निबन्ध की छोटी सीमा के अन्तर्गत हो कर दिया गया है । यद्यपि इसमें निबन्ध के समा तत्व नहीं हैं पर विवेचन पद्धति का शिष्टता का कारण यह निबन्ध की श्रेणी में आयेगा ।

सदा मुन्तलाल की प्रवृत्ति धर्मों मुक्त थी । उस समय देश में धर्म और भक्ति का प्रभाम्य था अत दशकाल की परिस्थिति के अनुकूल धार्मिक विषय का चयन लेखक को धमामुक्त रुचि का परिचायक है ।

यह एक विवेचनान्मक निबन्ध है—जिसमें लेखक ने अपने पद का प्रतिपादन अनेक उदाहरणों द्वारा किया है । इसमें यदि कहीं अस्पष्टता का आभास है वह केवल भाषा के कारण क्योंकि यह ज्ञान का गद्य नहीं है तैकड़ी वर्ण पुराना है । भाषा और उसकी अभिव्यक्ति शैली प्राचीन है । इसमें पाठिजाऊन है । वाक्य योजना भी विचित्र है । उनमें पुनरुक्ति दोष भी है । ऐसे वाक्य जिसकी योजना में पठिताऊन अधिक है अनेक हैं ।

वाक्य सयोन को लोप करने की प्रवृत्ति भी विशेष मिलती है । दुर्गाया ब्रह्म ग्रन्थ है १-२२भाव तमोगुणी है, २-उत्ते असुर जानना चाहिये । इसमें परन्तु या पर सयोनका तथा अत या इसलिये सयोनको का लोप है । जम न पावता उसे कहना चाहिये आदि प्राचीन एवं

पडिताऊ प्रयोग है। इसमें निर्णय का प्रयोग स्वरलिङ्ग में है। फारसी का भी एकाध प्रयोग है लब्धमात्तोजना।

सदा सुखलाल को [१८०३-८१] श्यामसुन्दरदास आचार्यों की मूर्ति में स्थान नहीं देते क्योंकि इनके कुछ स्फुट लेख ही मिलते हैं। ग्रंथ नहीं और लेख भी किसी क्रम से नहीं भक्ति को भावुकता में लिखे गये हैं।

वेदशा के बाद दूसरा स्थान सद्गुरु मिश्र को देते हैं। जब अंग्रेजों को कम्पनी के कार्य की सुचारुता पूर्वक चलाने की आवश्यकता ज्ञात हुई तो उनका ध्यान हिन्दी गद्य निर्माण की ओर गया। सन् १८०३ में जाम गिलक्रिस्ट ने हिन्दी में पुस्तकों को तैयार करने का कार्य सद्गुरु मिश्र और लल्लू लाल के हाथों में सौंपा। सद्गुरु मिश्र और लल्लू लाल ने इस क्षेत्र में विशेष कार्य भी किया। जलनामोहन सन्याल ने तो लिखा है। हिन्दी अर्थात् उर्दू बोली लल्लू लाल और सद्गुरु मिश्र की देन मानी जा सकती है। ग्रीक तथा कुछ अन्य विद्वान भी इसी मत को मानते हैं।

मिश्र जी की भाषा लल्लू लाल की अपेक्षा अधिक प्रौढ़ है। बिहार के आरा जिला में रहने के कारण मिश्र जी की भाषा बिहारी से प्रभावित है यों बगला भाषा की छाया से भी यह मुक्त न हो सकी है। गद्यों शब्द बिहारी भाषा का है जो बगला से आया है। काव्यी शब्द बगला का है। बिहार एक लम्बे अर्थ तक मुसलमान शासक के आधीन रहा फलस्वरूप बिहारी पर उर्दू का प्रभाव भी दीप्त पड़ता है। इसका प्राक्क प्रमाण सद्गुरु मिश्र की भाषा है। उनकी भाषा पर सबसे अधिक प्रभाव उर्दू का ही दीपता है। उन्होंने उर्दू के मुहावरों, वाक्यांशों आदि की ओर विशेष ध्यान दिया। मुनते ही आग हो गये। सुग्गा सा पडाया 'हँप से दूने हो' उर्दू पन के प्रभाव से भाषा सजीव बन पड़ी है।

मिश्र जी की भाषा में हमें कि "तो" का प्रयोग बहुत मिलता है। विभक्ति के रूप में सा या सारी का भी बाहुल्य दोखता है। "उठ के नेटी और लगी सोचने" म उर्दू रचना की छाया है। ऐसा लगता है कि मिश्र जी ने समुक्त भाषा का कोई आदर्श नहीं

रखा। इनकी भाषा में माधुर्य नहीं है। क्योंकि आरा जिला ब्रज भाषा के प्रभाव से दूर है। मिश्र जी ने नदि ब्रज भाषा के शब्दों का प्रयोग किया भी है तो परिचित रूप में "बहुदिस साची होय आवते।"

उन्होंने एक स्वतंत्र रूप की गद्य परिपाटी चलाना चाहा। भाषा की प्रादुर्भाव की दृष्टि से मिश्र जी अपने समकालीन लेखकों में सर्व श्रेष्ठ ठहराते हैं। उसमें हमें संस्कृत शब्दों का प्रयोग भी मिलता है। पूर्वी भाषा के "हूँ जौन जौन" प्रवृत्ति कई शब्द भी बिखलाई पड़ते हैं। इससे यह सोचा जा सकता है कि पंडित जी ने शायद अथवा भाषा का अध्ययन भी किया होगा।

सदा सुखलाल की तरह मिश्र जी की भाषा में हमें पडिताऊपन के दर्शन होते हैं वह प्रभाव चकर्मक क्रियाओं के प्रयोग में देखा जा सकता है। बात की मुनते हैं पोडा को सहते हैं "सोई और फिर"। फिर मिश्र जी की भाषा गढीली है लल्लू लाल की भाषा का लचरान उसमें नहीं है। मिश्र जी की भाषा में न तो शब्दों की तोड़ मरोड़ ही है और न शब्दों का व्यर्थ जाल ही। शैली सरस है, लम्बे लम्बे समासों का प्रयोग उन्होंने नहीं किया। उनकी भाषा सम्भवतः कवि न होने के कारण अनुप्रास और तुकान्तहीन है। उन्होंने शब्दों को दुहरा कर, प्रयोग भी किया है, उधल पुधल, रीना बलपना। मुहावरों का भी प्रयोग है पर वह इशा जैसा सुन्दर नहीं बन पाया।

मिश्र जी की भाषा में हमें व्याकरण सम्बन्धी भूलें भी बहुत मिलती हैं। वचन, सहा आदि में शिथिलता के दर्शन होते हैं। उर्दू शब्द योजना की ओर इनका रुझाव इशा की ओर अधिक है। सद्गुरु मिश्र की विद्या प्रयोग विशेषताओं में यह उल्लेखनीय है कि उन्होंने क्रिया को वक्त्यात् में रखा है—'सकल सिद्धि-दायक हो देवतन में गायक गणपति को प्रणाम करता है' पर इशा के चट्टर्य इनमें भी अंग्रेजी वाक्य विन्यास के दर्शन होते हैं—बहुत बहुत प्रसन्न हो खोन कर लगा खूबने कुछ जगह बिना पदों का निमाण स्वतंत्र रूप से भी किया है इनो की नतकही।

नासिकेतापाख्यान उनकी भाषा सम्बन्धी जानकारी का कोप है जिसकी रचना उन्होंने १८०३ में सस्कृति की नाचिपेत की कथा के आधार पर की है।

लल्लू लाल जी की गणना हिन्दी गद्य के प्रारम्भिक आचार्यों में की जाती है किन्तु वे कोई बड़े विद्वान न थे। डा० श्यामसुन्दरदास तथा रत्नाकर (परन्तु जिस समय वे थे हिन्दी दुर्दशा ग्रस्त थी और उनका योगदान अपना एक महत्त्व रखता है। न तो उनका कोई ग्रन्थ मौलिक ही है और न कोई सीधा सस्कृति से हो लिया गया है।

विभिन्न प्राप्त सामग्री के आधार पर रत्नाकर के मतानुसार भी श्रीरों के रचित ब्रज भाषा के ग्रन्थ पर ही इनका नर्तन है। लल्लूलाल जी के सामने यद्यपि चतुर्भुजदास का भागवत आधार रख था फिर भी उनमें प्रौढ़ता का अनुभव है। रत्नाकर का तो कथन है कि ये सस्कृत के विद्वान न थे क्योंकि उन्होंने जो जो सस्कृत के अनुवाद किये उन उनके ब्रज भाषानुवाद ही उनके सहायक थे। उनमें सस्कृत विद्या की दुर्बलता पद पद में मिश्र नहीं होती है। ब्रज भाषा से भी ये पूर्ण

रूपेण मिश्र नहीं थे। उन्होंने अनेक सकारों को पुनः शकार बना के शीन के कड़के भाड़े हैं।

यदी कारण है कि उनकी भाषा में अस्थिरता है। न शब्दों का रूप ही निश्चित है और न व्याकरण सम्बन्धी नियमों का निर्धारण ही। तुल्य दो अनुप्रास और कवितामय भाषा उनकी विशेषताएँ हैं। मिश्र जी की भाषा उनकी विशेषताएँ (इनकी पूर्ववर्ती होने पर भी) अधिक प्रौढ़ और परिमार्जित हैं।

लल्लूलाल के 'प्रेम रागर' का रचनाकाल १८६० माना जाता है। यद्यपि प्रकाशित वह १८६६ में हुआ। "नासिकेनोपाख्यान" सन् १८६० में बना समकालीन होने पर भी मिश्र जी का स्थान लल्लूलाल की अपेक्षा ऊँचा है। डा० श्यामसुन्दरदास इस अन्तर का कारण दते हुये लिखते हैं मेरी समझ तो लल्लूलाल जी कोई बड़े विद्वान नहीं थे। लल्लूलाल में, हम चतुर्भुजदास का यहरा अनुकरण दिखता है।

इसमें सन्देह नहीं कि लल्लूलाल ने हिन्दी गद्य लिखने का अपने मविष्यद विद्वानों को पथ दिखला दिया उस समय सिंहासन पर बैठाया जिस समय गुंजर भाषा और बग भाषा बालिका थीं।

(शेष पृष्ठ २६ का)

अनात्मवादी न हो सके, जिसकी श्रेय कवि के शैवामय दर्शन की अद्वैत चिन्ताधारा अपना लेने की है। मैं समझता हूँ कि कवि की कठना ही कामायनी की भ्रष्टा के रूप में अवतरित हुई है और उसका दुःख से समझीता करने का भाव ही आनन्दवाद और समरसता के सिद्धांत में पल्लवित हुआ है।

१।

'श्रीगुरु' स्वच्छन्दतावादी काव्य की अनुपम सृष्टि है। प्रेम और कल्पना, जिलास और सौन्दर्य, मादकता और विषाद तथा जीवन और प्रवृत्ति भाव प्रगल्भ में उपस्थित

है। प्रतीत योजना और साक्षात्किन्तु विषयवाचक की शक्ति या तानुभूति की विवृति की समुपासना है। पर 'श्रीगुरु' इन्हीं गुणों के कारण काय नहीं है। वियोग-मय प्रलापपूर्ण हो जाय तो उसमें वैविध्य कहाँ है? 'श्रीगुरु' की महत्ता दार्शनिक काव्य कृति के रूप में दली जा सकती है। प्रेम रहस्य का उद्घाटन ही उसका ध्येय है। अवश्य ही उसमें व्यक्तिगत वेदना और दार्शनिक जीवन दृष्टि का सम्पूर्ण समुलन सध नहीं पाया है। वह स्वच्छन्दतावादी काव्य प्रवृत्तियों की निदर्शक सुन्दर रचना है।

उद्धव शतक की व्यापकता

[श्री रामप्रकाश शर्मा एम० ए०]

प० रामचन्द्र शुद्ध के शब्दों में कविता की व्याख्या यह है—“जिस प्रकार आत्मा ही मुक्तावस्था शान्तदशा कहलाती है, उसी प्रकार हृदय की यह मुक्तावस्था रस दशा कहलाती है। हृदय की उसी मुक्ति की साधना के लिए मनुष्य की वाणी जो शब्द विधान करती आई है उसे कविता कहते हैं। इस साधना को हम भावयोग कहते हैं और कर्मयोग और ज्ञान योग के समकक्ष रखते हैं।” इसी भावयोग के द्वारा कवि को पर-प्राप्यत्व की अवस्था प्राप्त होती है और इसी के द्वारा वह सत्काव्य का स्रजन करता है। पर-प्राप्यत्व की अवस्था से हमारा अर्थ उस भावदशा से है जहाँ शौचनीय अथवा अमिनदनीय सभी प्रकार की वस्तुएँ हमारे सुत्रात्मक भावों का आलम्बन बनकर उपस्थित होती हैं। उस अवस्था में कवि तथा सामाजिक को अलौकिक आनन्द की प्राप्ति होती है। योगी जिस मधुमती भूमिका तब अपनी योग साधना के द्वारा पहुँचता है, शायदा पुनः कवि उस अवस्था में भावयोग के द्वारा सहज में ही संचरण करता है। वही रसा स्वाद की अवस्था कही गई है। इस रस दशा का आत्मावतन वही कवि या भावुक ले सकता है जिसका हृदय विश्व के कण-कण से आत्मायता रत्ना हो और जो अपनी व्यष्टि की समष्टि के साथ, स्वादल मत्ता को लोक सत्ता के साथ अथवा अनेकत्व में एतत्त्व को लीन कर सकता हो। अस्तु, सत्काव्य की व्यापकता और स्थायित्व मूल रूप में उसके भावविधान पर निर्भर होता है। कवि इस भावयोग में जितनी ही तल्लीनता से अह की सत्ता का विसर्जन करके शेष सृष्टि के भाव रागात्मक सम्बन्ध का निवाह करेगा उतना ही वह सफल कवि कहा जायेगा।

उद्धव शतक की व्यापकता का मूल कारण उसकी भाव-व्यापकता है। कृष्ण तथा गोपियों के वियोगजन्य

प्रेम को प्रदर्शित करने के लिये जिन अनुभाव और संचारी भावों से स्थायी भाव की पुष्टि की गई है वह अलौकिक है। जब कोई व्यक्ति भावविह्वल होता है तो शब्द भूल हो जाते हैं और उनका कार्य काविक, मानसिक और सात्विक अनुभाव किया करते हैं। यह दशा भाव की परिपुष्ट अवस्था कहलाती है। श्रीकृष्ण जब अपने प्रिय सखा उद्धव जी को गोविकाओं के पास सदेश लेकर भेजते हैं उस समय उनका हृदय गदगद हो जाता है, कंठ भर आता है और अभुषात होने लगता है, वाणी का कार्य द्विक्रियाँ करती है —

विरह-व्याधा की कगाश्रक अनीव महा,
कहत घने न जो प्रथम सुकरीन सौं।

कहे ‘रत्नाकर’ पुष्पापन लगे ज्यों काह,
उधौ कौं रहन दैत ब्रज जुवतीन सौं ॥

यह जरि आये गरी भभरि अचानक त्यों,
प्रेम परयो चपल सुबाह पुतरीन सौं।

नैकु कही नैनन अनेक कही नैनन सौं,
रही सही सोऊ कहि दोनी हिलकीन सौं ॥

निसंदेह, रत्नाकरजी ने अनुभावों का इतना सजीव विचित्र किया है कि उसके द्वारा भाव व्यञ्जकता में अलौकिका प्राप्ति है।

हम पहले ही संकेत कर चुके हैं कि सत्काव्य की प्रेरणा हृदय का गहन अनुभूति के द्वारा होती है। जब वह अनुभूति शौचनीय या अमिनदनीय दशा के घरातल से उच्च उठकर शुद्ध रस दशा में पहुँच जाती है तभी सत्काव्य का स्रजन होता है। रत्नाकर जी का उद्धवशतक भी उसी रसदशा का प्रतीक है। इसके द्वारा हम हृदय की सामान्य भावभूमि तक पहुँच जाते हैं और सुख-दुःख को भाव पिथोर होकर सोचने लग जाते हैं कि वाराणस में हमारे मन की बात कह दी। हमारा अहभाव तिरोहित हो जाता है और हम कवि

की पवित्र भाव भूमि में सचरख करने लगते हैं।

जब प्रियतम का सदेश प्रेमी को मिलता है तो उसे सुनने की उत्कण्ठा, उसुकता और विह्वलता जन्म आतुरी उत्पन्न हो जाती है। उद्व के ब्रज में आगमन का समाचार जब गोपियों ने सुना तो झुंड के झुंड नद की पौरी पर एरुब होने लगी और उद्व से पूछने लगी कि हमको क्या लिखा है, हमको क्या लिखा है, हमको क्या लिखा है ? जैसे कि उनके प्रियतम कृष्ण ने सबको व्यक्तिगत रूप से सदेश भेजे हों।

‘भेजे मन भावन के उद्व के आवन की,
सुधि ब्रज गावनि में पावन जयै लगीं।

कहे ‘रत्नाकर’ गुवालनि की भौरि भौरि,
दौरि दौरि नद पौरि आवन तवै लगीं ॥

उभकि उभकि पदकजनि के पजनि पै,
पेरि पेरि पाती छाती छोहनि छनै लगीं।

हमने लिख्यो है कहा, हमको लिख्यो है कहा,
हमको लिख्यो है कहा, कहन सबै लगीं ॥

जो कवि अपने पाठकों में भावों का जितना ही अधिक उद्वेककर सरे, वह अपने काव्य में उतना ही सफल कहा जायगा। रत्नाकर जी ने सजीव अनुभाव और चित्रा मकता हमारे हृदय के सुप्त भावों को जागरित कर देते हैं।

उद्व शतक की व्यापकता का दूसरा कारण यह है कि रत्नाकर जी को लोक हृदय की अद्भुत पहिचान थी वे भली भांति जानते थे कि मानव हृदय सुख की अवेले ही उपभोग करता है और दुःख को षौंठकर खाना चाहता है। सभी तो आदि कवि के भोग्य शाय से हमारे हृदय की तुष्टि होती है, सभी तो भोरे और काग की सदेशना सुनाते हुए हम नागमती की निरह वैदना से व्याकुल हो जाते हैं। राम का विलाप, मीरा की पीर, महादेवी की कवशा और उमिला की वेदना से हमारा हृदय क्यों सहयोग करना है ? वास्तव में दुःख से मानव-हृदय बहुत शीघ्र प्रभावित होता है क्योंकि इस विश्व में दुःख का प्रसार

व्यापक रूप से है। यहाँ अंग्रेजी की उक्ति स्मरण हो आती है कि हमारे मधुरतम गीत वही हैं जो हमें दुःख पूर्ण गायाए सुनाते हैं। रत्नाकर जी का उद्व शतक प्रेम की वही पीर नवीन रूप में प्रस्तुत करता है जो मूर, तुलसी, जायसी, मीरा, महादेवी ने सुनाई थी। दुःख में मानवमन अपना कोमलतम भावनाओं का प्रवाहन कर लेता है इसीलिए उग दुःखपूर्ण गाथाओं को हम हृदय से चिपटाये रहते हैं। उद्वजी का ज्ञान क्या निरर्थक बस्तु है ? क्या हम सब उसी विराट पुरुष का अंश नहीं हैं और क्या हम सबमें उसी की उता भावमान नहीं है ? फिर भी हमारा मन उनस सहानुभूति नहीं रखता इसका एकमात्र कारण यही है कि गोपियों का प्रेम लोक सामान्य की भावभूमि पर प्रतिष्ठित हो गया है और उसके रागात्मक सम्बन्ध का निर्वाह शेष सृष्टि से हो गया है। दूसरे शब्दों में गोपियों का प्रेम साधारणीकरण की भूमि पर प्रतिष्ठित हो चुका है। अतः उससे प्रत्येक प्राणी का लगाव होना स्वामाविक है। इसी लोक हृदय की सच्चा पहिचान ने उद्व शतक को अत्यंत व्यापक बना दिया है।

उद्व शतक जीवन की सरस अनुभूति का कोशल पूर्ण ढग से स्पष्टीकरण करता है। अनुभूति के द्वारा तो हृदयोदधि तरंगित हो जाता है और कला मकेता के द्वारा उसमें अनुठापन आजाता है। कला जीवन की उत्तम रूप से प्रस्तुत करने का साधनमान है और कलाकार अपनी आत्मा को उसके माध्यम से प्रकट किया करता है। बाबू श्यामसु दरदासजी ने कला की दो पत्तों में विभाजित किया है —

अनुभूति पक्ष और रूप पक्ष। वास्तविक कला का यजन इन दोनों की पूर्णता में ही है। जिस कवि में अनुभूति की न्यूनता हो और वह अपने दावपत्र शब्दशक्ति आदि त्र दिलाता हो तो वह न तो लोकोपयोगी काव्य का खनन कर सकेगा और न वह काव्य व्यापक हो बन सकेगा। जब कवि का हृदय में अनुभूति

प्राज्ञता होती है और उसे व्यक्त करने की अभिव्यञ्जना-शक्ति भी प्राज्ञता होती है तभी स्थायी व व्यापक काव्य का सृजन होता है। इसके अनुसार बाधूनी ने कई विभाग किये हैं—

- (१) अनुमृति की न्यूनता और रूप की विशेषता।
- (२) अनुमृति की तीव्रता और रूप की न्यूनता।
- (३) अनुमृति और रूप दोनों की न्यूनता।
- (४) अनुमृति और रूप दोनों का समन्वय।

उद्भवशक्त की व्यापकता का एक प्रमुख कारण यह भी है कि उसमें अनुमृति तथा रूप-यज्ञ का समन्वय पाया जाता है। कला की नैसर्गिक छटा से जब रस का उद्भेक होता है, उसी भूमि पर पाठकों की भावतुष्टि दुआ करती है। कवि वर्य विषय को अपने आत्म सादर्य का आधार पर ही रचना है। सौंदर्य की आत्मसत करना महान बात है परन्तु उस सादर्य की उच्चगता से प्रकट करना उससे भी महान बात है। इसी में कलाकार की महानता और कला का परिचय मिलता है। उद्भव शतक में भी कवि ने सौंदर्यानुभूति की सुन्दरतम रूप से प्रस्तुत किया है। उसमें जीवन की अनुप्राणित करने वाले भाव, लोकानुभूति और व्यञ्जनारागि का पूर्ण समन्वय पाया जाता है। उसमें भाषा का भूमि अत्यंत सामान्य होते हुए भी सर्व भौमिक है। उनकी सर्वभूमिकता अभिव्यञ्जनारागि तथा शब्दशक्ति से और भी गूढ़ गया स्थायी होगी है।

केशव भाषा व पठित थे और 'अलंकार शास्त्र' का महान ज्ञाता। तब भी उनका रामचन्द्रिका काव्य उतना व्यापक नहीं हो सका जितना कि तुलसीदास का रामचरित मानस। जज्ञ जज्ञ कथं विप्रस का स्पर्श है वह लगभग समान है परन्तु मैं तो उसमें उतना रमणीयता है और न उतना गहन अनुमृति की छटा अतः उनको हम (१) वर्गीकरण की कोटि में रखते हैं। उनमें रूप पद की विशेषता है परन्तु अनुमृति की कमी। रत्नाकर व उद्भवशतक में भाषा की श्रेष्ठता, अलंकारों की रूपता, छन्दों की सुगठना, व्यञ्जनाशक्ति की गूढ़ता और अनुमृति की समर्थ छटा पाई जाती है। इसमें कवि ने यत्र तत्र नवीन कल्पना की अपने जीवन

अनुभव से मिश्रित करके इस काव्य की उत्तम बनाने का सफल प्रयास किया है।

उद्भवशतक की व्यापक होने का एक कारण यह भी है कि कवि ने वर्य विषय को लोकप्रिय हो चुना है। आनन्दमागवन के कृष्ण, गोप, गोपी, यशोदानन्द हमारे रस में मिश्रित हो चुने हैं। इससे उपरांत नन्ददास मूरदास आदि कवियों ने इन्हें और भी लोकप्रिय बना दिया। रत्नाकर ने भी उसी मनमोहन, की पवित्र गाथा को गाया जिससे उनका उद्भव शतक तुरन्त प्रसिद्ध हो गया। रत्नाकर जी ने गंगावतरण प्रबन्ध काव्य के रूप में लिखा है परन्तु वह उद्भवशतक को भी न प्रसिद्ध नहीं हो सका। हमें रत्नाकर जी का वास्तविक परिचय उद्भवशतक में ही मिलता है।

उद्भवशतक की व्यापकता के मूल तत्व वास्तव में कवि को मध्य अनुमृति में ही निहित है। कवि का सत्य अनुमृति से मरा अर्थ यह है कि उसमें कृतिमता नहीं तथा वह मानव भावनाओं को प्रस्तुत करता हो। उसमें जो अनुमृति हो, उसे वह सच्चाई से प्रकट करने की क्षमता रखता हो। उद्भवशतक का कलाकार अत्यंत व्यापक सौंदर्य में अभिभूत था। अतः वह सौंदर्य कलाकार की वाखा से निम्न होकर अत्यन्त लोकप्रिय होगी। उसमें अलौकिक सच्चाई, सहिलपद अर्थ ध्वनि, एवं जीवन को एक निश्चित दिशा में प्रेरित करने की वेगवती इच्छा पाई जाती है। कवि का मध्य लौकिक सत्य से भिन्न होते हुए भी लोक हृदय से पूर्ण सामन्तत्व रखता है। लौकिक व्यवहार में वह जगत मिथ्या है, स्वप्न है और उसा विराट पुरुष का प्रभु है। विता, नाता, सखा प्रिय क्षत्रि सभी गौरव और शक्ति हैं परन्तु कवि ने अपने हृदय की सत्य अनुमृति का आधार पर उना सत्यज्ञान की खिन्नी उद्गाई है और वह उसमें पूर्ण सफल हुआ है।

उद्भव शतक पर इस प्रकार विहगन दृष्टि डालने से ज्ञात होता है कि उसका व्यापकता, सुष्ठ भाव व्यञ्जना, लोकहृदय की पहिचान और अनुमृति तथा रूप का समन्वय आदि पर निर्भर है।

“आचार्य रामचन्द्र शुक्ल की निबन्धशैली

[श्री सरोजिनी मिश्रा एम० ए० “साहित्य रत्न” “हिन्दी आनस”]

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के निबन्ध क्षेत्र में 'पदापेक्ष' करने से हिन्दी साहित्य में एक नया जीवन आया। शुक्ल जो ने निबन्धों की अपनी मौलिक रचनाओं द्वारा समृद्ध किया, नूतन विषयों तथा विधान पद्धतियों का उसमें प्रतिवेश किया। हिन्दी में निबन्ध के साहित्यिक और सत्स्वरूप पर तिन दो चार निबन्धकारों की दृष्टि गई उसमें आचार्य शुक्ल की अप्रणीय समझना चाहिए। हिन्दी साहित्य की उनके निबन्धों द्वारा जो समृद्धि प्राप्त हुई उसका अनुमान फैल इसी बात से किया जा सकता है कि यदि उनमें से उनमें निबन्ध लिखल दिये जायें तो उनका एक भाग ही गुना हो जाय।

साहित्यिक दृष्टि से विचार करने पर आचार्य शुक्ल के निबन्धों में व समा विद्यमान हैं मिल जानी हैं जो उत्तम निबन्ध के आवश्यक तत्व माने जाते हैं। निबन्ध में समष्टि विचारों की अभिव्यक्ति उसमें व्यक्तित्व की निहित सत्ता आदि जो निबन्ध के आवश्यक तत्व माने जाते हैं, सभी आचार्य शुक्ल के निबन्धों में विद्यमान हैं। उनकी निबन्ध शैली का सबसे बड़ी विशेषता यह है कि उनमें निबन्धों में विचारों का प्रवाह बढ रहते हैं और उनमें परम्परा नहीं दृष्टि हुई की लक्षित नहीं होती हम कारण निबन्धों में कसावट रक्त ही आगई है। निबन्ध की यह विशेषता आचार्य शुक्ल के “भाव का मनोविकास” पर लिखे निबन्धों में प्राप्त होती है।

विचारों की पूर्ण सुशिक्षितपनुरा उनमें निबन्धों की एक प्रिय विशेषता है। वे प्रस्तुत विषय पर विचार करते समय अन्य प्रासंगिक विषयों पर भा विचार करते चलते हैं। जैसे “मय” पर विचार करते समय “अश्रु” पर विचार।

आचार्य शुक्ल के निबन्धों में हास्य, वग और

विनोद की भी प्रसंगानुसूल अच्छी झलक मिलती है। हम प्रकार के व्यंग्यात्मक छीटा के लिए उन्होंने उर्दू के शब्दों और मुहावरों का प्राय आश्रय लिया है। इन उर्दू शब्दों का प्रयोग सदैव सस्म रूप में ही हुआ है।

शुक्ल की निबन्ध शैली की सर्वश्रेष्ठ विशेषता यह है कि उनकी भाषा चयत, परिष्कृत, प्रौढ़ तथा विशुद्ध होती है। उनमें एक प्रकार का सौष्ठव विशेष है। उसमें गम्भीर विवेचना गवेषणात्मक चिन्तन एवं निष्पत्ति अनुभूति की पुष्ट व्यञ्जना सर्वथा वर्तमान रहती है। निबन्ध में भाषा सदैव भाव नदरीन के अनुसूय हुई है। जिनका प्रौढ़ उत्कर्ष भाषा और भाष दोनों का—हमें उनमें मिलता है। उतना अन्य किसी लेखक में नहीं मिलता।

चिन्तामणि में स्पष्टीत निबन्धों की हम दो प्रकारों अथवा श्रेणियों में विभाजित कर सकते हैं—

(१) प्रथम श्रेणी में दो मनोविकारों अथवा मनो-वैज्ञानिक विषयों पर लिखे गये निबन्ध आते हैं जिनमें अर्थात् “लज्जा और श्लाघा” “लोभ और प्रीति” “धृष्टि”, “स्वभाव”, “मय”, “क्रोध” आदि हैं।

(२) दूसरी श्रेणी में हम विवेचनात्मक अथवा समीक्षात्मक निबन्धों को रख सकते हैं। इन गम्भीर निबन्धों के भी स्पष्ट ही दो विभेद लक्षित होते हैं

(१) सैद्धान्तिक समीक्षा—जैसे कविता क्या है! ‘काव्य में लोक मगल की साधनावस्था’ ‘साधारणीकरण और व्यक्तिवैचित्र्यवाद’ ‘मानस की धर्मभूमि’।

(२) व्यक्ति विषयक समीक्षा—भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ‘तुलसी का भक्ति मार्ग’।

इस प्रकार 'चिन्तामणि' में स्पष्ट ही तीन प्रकार के—मनोवैज्ञानिक, सैद्धांतिक आलोचना सम्बन्धी अथवा समीक्षात्मक एवं व्यक्ति विषयक निबन्ध मिलते हैं। इन सब निबन्धों के आधार पर हम शुक्ल जी की कुछ निबन्धगत विशेषताओं का उल्लेख कर सकते हैं। जिनमें प्रमुख ये हैं—

मनोवैज्ञानिक निबन्धों का जीवन से घनिष्ठ सम्बन्ध—आचार्य शुक्ल ने हिन्दों में सर्व प्रथम इस विषय पर उल्लेख कोटि के निबन्ध तो लिखे ही साथ ही इनकी सबसे बड़ी विशेषता यह है, कि उन्होंने इन भारतीय भावों अथवा मनोविकारों प्रेम, लोभ, ईर्ष्या, क्रूरता, भय, श्रौव आदि वृत्तियों को शुद्ध मन शास्त्र के रूप में देखा है। साहित्य का जीवन से अभिन्न सम्बन्ध है। फलतः इन निबन्धों की लिखते समय उनकी दृष्टि बराबर जीवन पर ही केन्द्रित रही—मनोविज्ञान के ग्रन्थों पर नहीं उन्होंने इन वृत्तियों का अपने प्रत्यक्ष जीवन में ही अनुभव किया। एवं उन्हीं अनुभव के आधार पर ही इन वृत्तियों की मीमांसा की है। यही कारण है कि इनमें हम अन्तःनिरीक्षण एवं वास्तविक निरीक्षण का सुन्दर समन्वय मिलता है। उनके मनोभावों अथवा मनोविकारों का उद्गम स्थान मन शास्त्र के विस्तृत ग्रन्थ नहीं—प्रत्युत प्रत्यक्ष जीवन का कर्म क्षेत्र है। एवं जीवन के इसी विशाल वादस्थ में क्रम सौन्दर्य के बीच बितारे हुए सूक्ष्म भाव तन्तुओं को लेकर उन्हीं ने जीवन के ही समष्टि रूप क्लेश के समझने का प्रयास किया है। यही कारण है कि हम इनके मनोवैज्ञानिक निबन्धों की एकात्मन मन शास्त्र की वस्तु कहकर टाल नहीं सकते शुक्ल जी के निबन्धों की यह एक बड़ी भारी विशेषता है। इनके निबन्धत्व को कभी रुद्धि नहीं होने देगें।

(२) भारतीय-शास्त्र के प्रति अनन्य आस्था—वस्तुतः शुक्ल जी ने निबन्ध उनके गम्भीर अध्ययन गहन मनन एवं मौलिक आत्म चिन्तन के परिणाम हैं। उन्होंने अपने स्वतन्त्र दृष्टि कोण से ही विविध विषयों की मीमांसा की है। तथापि उनके सैद्धांतिक आलोचना सम्बन्धी निबन्धों की—जिसमें उन्होंने काव्य शास्त्र

की दृष्टि से विचार किया है—सर्वाधिक महत्वपूर्ण विशिष्टता यह है कि उन्होंने इन निबन्धों में जो आदर्श प्रतिष्ठित किया है वह सबथा भारतीय शास्त्र से सम्मत एवं भारतीय आदर्श भावना पर निर्धारित है। भारतीय शास्त्र के प्रति उनकी अगाध श्रद्धा रही है। फलतः उनके समीक्षात्मक निबन्धों—साधारणीकरण और व्यक्ति वैचञ्चल्य, 'रसात्मक बोध के विविध रूप, 'काव्य में लोक गणन की साधनावस्था' 'मानव की घम भूमि' आदि में जो उन्होंने ग्रन्थता मत अभिप्रेत किया है, आदर्श स्थापित किया है—उत्तरा नम्य-व भारतीय-शास्त्र से ही है। इस प्रकार प्राचीन भारतीय दृष्टि कोण ने आधार पर अपने प्रतिपाद्य विषयों का आधुनिक ढंग से नवीन रूप में प्रतिपादन कर आचार्य न समीक्षा पद्धति के क्षेत्र में एक पथ प्रदर्शक अथवा नियामक का कार्य किया है।

विषय और व्यक्तित्व का अपूर्व सामन्वय—शुक्ल जी ने चिन्तामणि की भूमिका में ही कहा है "इस बात का निर्णय मैं विगत पाठकों पर ही छोड़ता हूँ कि ये निबन्ध विषय प्रधान हैं अथवा व्यक्ति प्रधान?" वस्तुतः इस कथन से उन्होंने ध्यान इस तथ्य की ओर आकृष्ट किया है कि इन निबन्धों में विषय एवं व्यक्ति के अपूर्व सामान्त्व का प्रयास किया गया है। उनके निबन्धों में उनके व्यक्तित्व की पूरी छाप है। अन्यथा उनके मनोवैज्ञानिक लेख मनोविज्ञान के विषय होने से केवल विषय प्रधान कहलाते किन्तु शुक्ल जी ने उनमें यत्न-तन अपने व्यक्ति व की अतीत सुन्दर भक्तक दिग्गजर विषय और व्यक्ति का अग्रंश सामान्त्व स्थापित किया है। विषय व भीने अथगु उन में से उनका व्यक्तित्व स्पष्ट भक्तक रहा है। इस लिए न तो वे एकाग्रत विषय प्रधान हो कर जा सकने हैं और न एकाग्रत व्यक्ति प्रधान ही। बल्कि वे दोनों का सुन्दर समन्वय हैं।

(४) एक प्रश्न की प्रबल प्रेरक शक्ति अथवा भाव-भेदणीयता—शुक्ल जी के इन निबन्धों में एक ऐसी प्रेरक शक्ति है कि हम उनके सिद्धान्तों को स्वीकार करने के लिए सहसा प्रवृत्त हो जाते हैं—इसी में निबन्धकार की सफ़लता है। अपने मनोवैज्ञानिक

निबन्धों को भी अपनी अपूर्व व्यवज्ञा शैली द्वारा उन्होंने प्रत्यन्त सरल सुबोध एवं सहज प्रभाव बना दिया है। दुरुह विषयों की विवेचना करते समय उन्होंने बहुत थोड़े एवं सारगर्भित सूक्ति वाक्यों का प्रयोग किया है। नैस-

‘भक्ति धर्म की रसात्मक अनुभूति है।’

‘वैर श्रेष्ठ का अन्तःकरण या मुरब्बा है।’

अतः भाव प्रेषणीयता की दृष्टि से इन निबन्धों की शैली अत्यन्त सरल है। इनकी इसा प्रेरणा-शक्ति का कारण इनका स्थान निबन्ध साहित्य में सवावर रहेगा। उनकी शैली अत्यन्त प्रभावशाली एवं क्रिब सनीय तो है ही साथ ही उसमें एक प्रकार की श्रेष्ठ शालीनता भी है।

(५) वैयक्तिक तत्व एवं मानवीय तत्व — चिन्ता मणि का निबन्धों में यह दोनों तत्व मिलते हैं। साहित्य के स्थायी भावों अथवा व्यक्तिमान की शाश्वत, धृति (लोभ, प्रेम, क्रोध, प्रीति आदि) की वर्य विषय मानकर चलने के कारण इनने मनोवैज्ञानिक निबन्धों में मानवीय तत्व तो है ही पर बीच-बीच में वैयक्तिक तत्व के भी यत्र तत्र अतीव सुदूर उदाहरण मिलते हैं। ऐसे वैयक्तिक तत्व के उदाहरणों में शुक्र जी का व्यंग्य बड़े मार्मिक है। जैसे —

“मांटे आदमियों। तुम अगर जरा-सा दुबला हो जाने अपने अ-देश से ही सही—तो न जाने कितने ठठरियों पर मांस चढ़ जाता।”

चिन्तामणि के निबन्धों की इन कतिपय विशेषताओं का अवलोकन करके हम कह सकते हैं कि हिन्दी निबन्ध साहित्य में क्या ऐतिहासिक एवम् क्या गवय शास्त्रिक दोनों दृष्टियों से आचार्य शुक्र का स्थान अद्वितीय है। “चिन्तामणि” में सगृहीत इन निबन्धों में हम निबन्ध के सभी अनिवार्य तत्व विचारशीलता, सन्निविता, वैयक्तिकता प्रभाव प्रेषणीयता आदि मिल जाते हैं। अतः इन्हें हम यथार्थ निबन्ध कह सकते हैं। हाँ एक केवल ‘कविता क्या है?’ शीर्षक निबन्ध अवश्य अपनी परिमिति का अतिरिक्त करता सा प्रतीत होता है। अन्यथा शेष सभी निबन्ध प्रायः सत्त्व म ही हैं।

इस प्रकार के अनेक प्रमाणों ने सिद्ध हो जाता है कि इनका “चिन्तामणि” में सगृहीत निबन्ध यथार्थ निबन्ध हैं। और गहन विश्लेषण करने पर भी उनके निबन्धों का महत्त्व कम नहीं हो सकता। कारण उनमें शुक्र जी का अरना निशिष्ट व्यक्तित्व ही सन्निहित है—एवं साहित्य में व्यक्तित्व का स्थानापन्न होना कदाचित् संभव नहीं। अपनी निबन्ध शैली की उपरोक्त विशेषताओं के कारण ही आचार्य शुक्र को निबन्धकारों में महत्पूर्ण स्थान प्राप्त हुआ है उन्होंने अपने लिए निबन्ध का जो क्षेत्र चुना है, उसने वे एक मात्र अविरति हैं। हिन्दी निबन्ध क्षेत्र में जो उन्होंने कार्य किया वह किसी भी देशी विदेशी साहित्य द्वारा स्पृहणीय है। जो स्थान उपन्यास साहित्य में हूश प्रेमचन्द्र का है वही स्थान निबन्ध साहित्य में आचार्य शुक्र का है।

‘निराला’ जी की दार्शनिकता

[प्रो० मुरेशचन्द गुप्ता एम० ए०]

‘दर्शन’ से हमारा तात्पर्य अध्यात्मत्व से है। भारतीय साहित्य में प्राचीन युग में ही दार्शनिक विचारों का प्राभाव रहा है। ‘निराला’ जी ने काव्य में भी अध्यात्मत्व का व्यापक प्रतिपादन हुआ है। उन्होंने अपने दार्शनिक काव्य की रचना करते समय निम्नलिखित भाव और कला विषयक विशेषताओं से सहयोग लिया है—

(१) कल्पना तत्त्व—यद्यपि यह सत्य है कि दर्शन जैसे शुष्क विषय में कल्पना और रसावेग के लिए अधिक स्थान नहीं है तथापि ‘निराला’ जी ने अपनी तत्सम्बद्ध कविताओं में कल्पना के उपयुक्त समावेश द्वारा भावों की गहनता, सरसता और सहजता प्रदान की है। वास्तव में उन्होंने अपने दार्शनिक काव्य में विचार, भावना और कल्पना का सुन्दर सम्मिश्रित रूप उपस्थित किया है। इस दृष्टि से उन्होंने अपनी ‘तुम और मैं’ शीर्षक कविता में आत्मा और परमात्मा के विभिन्न पारस्परिक सम्बन्धों के कल्पना के आधार पर रम्य अभिव्यक्ति प्रदान की है।

(२) प्रकृति तत्त्व—‘निराला’ जी ने नवीन छायावादी भाव धारा से प्रेरणा ग्रहण कर अपने काव्य के इतर विषयों में प्रकृति का समावेश करने के साथ साथ महादेवों की भी भाँति उसकी छवि को दार्शनिक जगत् में संचरित करते हुए विभिन्न प्राकृतिक तत्वों के सहयोग से अनेक दार्शनिक जटिलताओं को आकर्षक रीति से स्पष्ट कर दिया है। वास्तव में उन्होंने मानव जगत् के साथ साथ प्राकृतिक जगत् में भी विभिन्न दार्शनिक व्यवस्थाओं का सुन्दर समावेश किया है। इस दृष्टि से उन्होंने प्रकृति को दार्शनिक चिन्तन में भूमि दिला कर मानवीकरण की एक मौलिक परम्परा को जन्म दिया है। उदाहरणार्थ उनके निम्नलिखित कविताश्रय में अध्यात्मिकता की सूक्ष्म व्यञ्जना देखिए—

सोचती अपलक आप खड़ी !
पिखी हुई वह विरह वृत्त की,
कोमल कुन्द कली।
शमका हीरक हार हृदय का,
पाया अमर प्रसाद प्रणय का,
मिला तब निर्मल परिणय का,
लौटी स्नेह भरी ॥

(३) कला तत्त्व—‘निराला’ जी ने अपने सशक्त कान्तिकारी व्यक्तित्व के अद्भुत अपने काव्य में दर्शन शास्त्र की रूप शब्दावली का परित्याग कर नवीन ‘शायराना’ उपमानों का विधान करते हुए अपनी भाषा को विशेष प्रौढ़ता तथा चित्रात्मकता प्रदान की है। उन्होंने प्रतीक शैली के सहयोग से भी दार्शनिक विवेचन उपस्थित किया है। इन प्रतीकों का सम्बन्ध आकाश, बादल, समुद्र आदि प्रकृति के विराट् तत्वों से अधिक मात्रा में रहा है और कवि ने इन सभी तत्वों को दुर्लभ उत्साह के साथ ईश्वर प्राप्ति के सपने में भग्न होते हुए दिखाया है। सन्तोष का विषय है कि उन्होंने अविरोध प्रतीकों की कल्पना के स्थान पर अपने प्रतीकों का सफलन द्वारे व्यवहार क्षेत्र से ही किया है।

(४) संगीत-तत्त्व—सहज प्रसारण की शक्ति से युक्त होने के कारण संगीत मानव चेतना को तुरन्त प्रभावित करता है। ‘निराला’ जी ने उसके इस गुण को ध्यान में रख कर अपने दार्शनिक चिन्तन को स्पष्ट करने के लिए प्रगति शैली का सफ़ल प्रयोग किया है। ‘गीतिका’ के अनेक गीतों में उन्होंने गहन दार्शनिक सिद्धान्तों को सरस अभिव्यक्ति प्रदान की है।

‘निराला’ जी के दार्शनिक विचारों का अध्ययन करने से पूर्व उनके जीव, जगत्, प्रज्ञा और मोक्ष अवस्था विचारों को हृदयस्पर्श करना आवश्यक है। उन्होंने जीव को सामान्य सिद्धान्त के विश्वासी व्यक्ति के रूप में

उपस्थित किया है। इसी कारण वह जीव को समाज कल्याण द्वारा आत्म बोध और ईश-प्राप्ति की ओर उन्मुख होते हुए देखना चाहते हैं।

कवि ने जगत् को मायावद् मानते हुए व्यक्ति को उसके प्रतिकरण का भव भाव प्रदर्शित करने का संदेश दिया है। उन्होंने माया को अध्यात्म-तत्त्व की अनुभूति में स्पष्टतः बाधक तत्त्व न मान कर इस दिशा में उसके उपकारी तथा अनुपकारी, दोनों ही रूपों का अध्ययन उपस्थित किया है। उदाहरण माया के विषय में निम्नलिखित विचार देखिये—

तू किसी भूले हुए की भ्रान्ति है
शान्ति-यथ पर मा किसी की गम्यता ?
शीत की नीरस निद्रा तू यामिनी ।
या बसन्त-विभावरी की रम्यता !

कवि ने ब्रह्म के स्वरूप को निर्धारित करते समय वेदों और उपनिषदों में प्रतिपादित विचारधारा का अनुगमन किया है और ईश्वर को सम्पूर्ण सृष्टि में व्याप्त माना है। यथा—

व्यष्टि औ समष्टि में समाया वही एक रूप
चिद्वन आनन्द वन्द ।

(पंचवटी-प्रसंग)

कवि ने आत्मा और परमात्मा के मध्य अनेक रमणीय सम्बन्धों की स्थापना की है। इस दृष्टि से साधक और साधक का सामान्य सम्बन्ध ने अनिश्चित उन्होंने एक ओर तो पुत्र (साधक) और जननी (साध्य) के सम्बन्ध की स्थापित किया है और दूसरी ओर परमात्म शक्ति की प्रियप्रिया के रूप में कल्पना करते हुए उसमें नारी की सम्पूर्ण दिव्यता और गौरव का समावेश किया है। 'परिमन' की 'सन्ध्या सुन्दरी' और 'वासन्ती' शीर्षक कविताएँ इसी प्रकार की हैं।

'निराला' जी ने पुनर्जन्म अथवा आवागमन के अन्त की ही मोक्ष-लक्ष्यता मुक्ति की मज्ञा प्रदान की है। उनके अनुसार साधक की भूति, आत्मन्तिक मुख अपना ब्रह्म में एकात्मता की स्थिति उस समय महर्षि भाव से प्राप्त हो जाता है जब वह सामारिक दुर्गों को माना के रूप में ग्रहण कर उनका त्याग करने की अपेक्षा

उनके प्रति स्मृति के मात्र का अनुभव कर उनके शमन की ओर प्रवृत्त होता है।

'निराला' जी ने अपने दार्शनिक सिद्धान्तों को स्पष्ट अभिव्यक्त करने के साथ-साथ उन्हें पात्रों द्वारा भी उपस्थित कराया है। आत्माभिव्यक्ति का अवकाश प्रायः उनकी गेय कविताओं में रहा है तथापि अपनी कविपथ छन्दोमय कविताओं में भी उन्होंने दार्शनिक सिद्धान्तों को स्पष्ट और संकेतात्मक, दोनों प्रकार की अभिव्यक्ति प्रदान की है। इस दृष्टि से जहाँ उन्होंने अपनी 'जागरण' शीर्षक कविता में मसार की नश्वरता और मादामद्वता की स्पष्ट रूप से विस्तार पूर्वक चर्चा की है वहाँ 'बुढ़ी की कली' में उन्होंने अपने विचारों की संकेतात्मक व्यञ्जना प्रदान की है।

'निराला' जी के काव्य में दार्शनिक विचारों का पात्रों द्वारा अधिक कथन नहीं हुआ है। तथापि अपनी 'पंचवटी'-प्रसंग शीर्षक कविता में उन्होंने राम व शूर से अनेकों दार्शनिक तथ्यों को स्पष्ट अभिव्यक्ति प्रदान कराई है। इसी प्रकार उन्होंने इसमें लक्ष्मण को दार्शनिक चिन्तन म रत दिखाया है। राम द्वारा माया के स्वरूप का निम्नलिखित चित्रण देखिए—

व्यष्टि और, समष्टि में नहीं है भेद,
मह उपजाता भ्रम—
माया जिसे कहते हैं।

'निराला' जी के काव्य में हमें दार्शनिक विचार धारा के विज्ञान के निम्नलिखित रूप उपलब्ध होते हैं—

(१) अद्वैतवाद —कवि ने श्री युत शम्भुराचार्य के अद्वैतवाद के ब्रह्म-सत्य जगदमिव्या जीवो ब्रह्मैव नाथर' नामक सिद्धान्त को मानते हुए ब्रह्म को सत्य और जगत् को मिथ्या मान कर उन दोनों के शाश्वत सम्बन्ध को ग्राह्य माना है, किन्तु इसके साथ ही सामाजिक नियमताओं की ओर भी वह पूर्णतः मजबूत रहे हैं। उन्होंने अपनी 'परिभ्रम', 'गीतिका' और 'अनामिका' आदि रचनाओं की अनेक कविताओं में अद्वैतवादी विचार धारा के प्रति गहन विश्वास प्रकट किया है। उन्होंने स्वामी रामतीर्थ और स्वामी विवेकानन्द

के आध्यात्मिक विचारों से प्रेरणा ग्रहण कर एक और तो वैयक्तिक साधना का समर्थन किया है और दूसरा और प्रध्यात्म अनुभूति को केवल आत्म विकास को अनेका समान विचार, देश विकास और विश्व-व्यापक के लिए उपयोग बनाने पर बल दिया है।

निराला जी के अद्वैतवादी काव्य में पलायन शक्ति का अभाव है और उन्होंने उस जीवन शक्ति प्रदान करने वाला माना है। वास्तव में उन्होंने आत्मा की ब्रह्म विषयक समझता का प्रतिपादन करने के साथ साथ जीव को सामाजिक बदलाओं से भी समृद्ध रखा है। उनके अनुसार जब चीन को मावना द्वारा ब्रह्म से अद्वैत का अनुभूति हो जाती है तब यह आत्म दर्शन के कारण जन-सत्ता की और प्रतिक सजगता के साथ प्रवृत्त हो सक्ता है। अपना 'प्रधियाव' शीर्षक कविता में उन्होंने सामाजिक तत्त्वों और ब्रह्म के प्रति अनुसारा भावना का व्यापक चित्रण किया है। यथा—

कहाँ ?—

मरा अधिवास कहाँ ?

क्या कहा ? कतों है गति जहा ?

भला इस गति का शेष

सम्भव है क्या

कण स्वरा का जब तक मुझमें रहता है आकाश ?

यहाँ 'कण स्वरा' प्रकृत मानवता का प्रतीक है।

(२) रहस्यवाद — जब व्यक्ति विराट् के साथ तदाकार होने का भावना की व्यक्त करता है तब उसकी इसी आकाशा की 'रहस्यवाद' कहते हैं इस रहस्य भावना का प्रारम्भ विस्मय और निश्चिन्ता से होता है और मध्य में विरह स्थिति रहने के उपरान्त आत्म में आत्मा परमात्मा से संयुक्त हो जाती है। स्वरूप भेद से रहस्यवाद के भाव प्रधान, साधना प्रधान और चिन्तन प्रधान रहस्यवाद नामक तीन रूप सम्भव हैं।

'निराला' जी के दार्शनिक विचारों में रहस्यवाद का सुन्दर सामंजस्य उपलब्ध होता है। उन्होंने मधुर भाव सम्पन्न चिन्तन प्रधान रहस्यवाद का प्रतिपादन किया है अर्थात् उन्होंने इश्वरीय विभूति का चिन्तन

करते हुए उस एकीकरण को मधुर भावना की व्यक्त किया है। उनके रहस्यवादी काव्य में साधक का साधक विषयक जिज्ञासा, साधक की विरह स्थिति और साधक साधक के मीन मिलन का आकर्षक अभिव्यक्ति हुई है। उदाहरणार्थ साधक की विरहावस्था से सम्बद्ध उनकी निम्नलिखित पंक्तियाँ देखिए

साधन को स्मरण करते।

नयन भरते, नयन भरते ॥

× × × ×

कितना बार पुकारा, लोल दो द्वारा बचारा ॥

(३) मानवतावाद — 'निराला' जी ने जीवन और मनुष्य की अध्यात्मिक प्रगति को मुख्य मानते हुए मानवहित का आदर्शवादी प्रणाली से समर्थन किया है। विश्व में मानव सुखता पर बल देते हुए उन्होंने अनेक श्रेष्ठ कविताएँ उपस्थित की हैं। उन्होंने अपने काव्य में प्रगतिवादी अथवा जनवादी विचार पारा का प्रतिपादन इसी मानवहित की कामना के फलस्वरूप किया है।

(४) इतर सिद्धान्त — 'निराला' जी ने विश्व व्यापी परमात्म सत्ता के साथ तादात्म्य भाव का चित्रण करते समय एक और तो श्रौंगुण-भक्ती विराट् भावना से सम्बद्ध महान् चित्र अंकित किए हैं और दूसरी और मधुर दिव्य चित्र उपस्थित किए हैं। इन चित्रों के अङ्गन में उपयुक्त सिद्धान्तों के अतिरिक्त उन्होंने द्वैतवाद का भी अभिप्राय लिया है और 'तुम और मैं' शीर्षक कविता में उनके सिद्धान्तों का सुन्दर समावेश किया है। इसी प्रकार उन्होंने साधना दर्शन के सिद्धान्तों के अनुकूल त्रिगुणात्मक प्रकृति के सहाय से दृष्टि विकास का चित्रण किया है। उपनिषद् युग की भारतीय ज्ञान-गरिमा का वर्णन करते हुए भी उन्होंने परोक्ष तत्कालीन दार्शनिक वैभव का सुन्दर गान किया है। मक्ति के वेदान्त की परस्पर सम्बद्ध मान कर कवि ने लक्ष्मण द्वारा आषा शक्ति 'माला' की मक्ति का उल्लेख कराया है। इस प्रकार उन्होंने अपने 'तुलसीदान' नामक महाकाव्य में 'रत्नावली' के ऐहिक रूप को (२५ पृष्ठ ५५ पर)

रोमान्टिसिज़्म और छायावाद

(प्रो० शान्तिश्वरूप गुप्त एम० ए०)

उत्तोरवीं शताब्दी के प्रारम्भ में अंग्रेजी कवियों में एक अद्भुत उन्मुक्त भावधारा प्रबल होकर प्रकट हुई। इसमें परिपाटी विहित और परम्परा-भुक्त रस दृष्टि के स्थान पर कवि की आत्मानुभूति आवेगधारा और कल्पना का प्राधान्य था। छायावादी उत्थान के समय भी इस प्रकार की उन्मुक्त आवेग प्रधान और कल्पना प्रपण अतर्हटि दिखलाई पड़ी। जिस प्रकार यूरोप में Romantic काव्यधारा Classical Age की प्रतिक्रिया का परिणाम थी उसी प्रकार छायावादी कविता द्विवेदीयुग की जड़ता, इतिवृत्तात्मकता, नैतिकता एवं स्थूलता (विषय क्षेत्र में) और छंद बन्धन, अलंकार परम्परा, अतिशय नियमबद्धता एवं साहित्यिक पांडित्य प्रदर्शन (कला पक्ष में) के प्रति विद्रोह का प्रतिफल। Johnson और Pope के युग की बहुत सी विशेषतायें स्थूल दृष्टि अति नैतिकता, नगर जीवन से मोह, बौद्धिकता आदि द्विवेदयुग में भी मिलती हैं फिर भी दोनों में पर्याप्त अंतर है क्योंकि यदि Pope का युग सामन्ती विलास का युग था तो द्विवेदी युग में जागरण का पाचजन्य गूँज रहा था। कुछ तो समान परिस्थितियों के प्रति विद्रोह के कारण और अशत अज्ञेजी साहित्य के अग्रचयन के परिणाम स्वरूप छायावादी कविता पर अज्ञेनी Romantic काव्य का प्रभाव स्पष्ट परिलक्षित होता है तथापि भिन्न देशकाल में जन्म लेने के कारण हम छायावादी काव्य की Romantic काव्य की अनुकृति मान नहीं कह सकते दोनों काव्यों की समान विशेषतायों और विषयताओं का सिद्धान्तोक्त करना ही प्रस्तुत लेख का विषय है।

Romantic काव्य धारा के तीन प्रभुरा कवियों का इस धारा पर प्रभाव पड़ा। Wordsworth का प्रकृति में चेतना का दृष्टिकोण Keats की वासनात्मक सौन्दर्यवासना तथा Shelley की 'गगन विहारी प्रकृति' में छायावादी कवियों को अत्यन्त प्रभावित किया।

फलस्वरूप प्रकृति के प्रति रहस्यभावना कल्पनात्मक अनुभूति शुष्कता और परम्परागत रुढ़ियों के प्रति विद्रोह गोविमयता, उच्च कल्पना विधान, वैयक्तिकता, प्रकृति के प्रति उत्कट प्रेम और कलात्मकता जो Romantic काव्यधारा की विशेषतायें हैं, वे ही छायावाद में प्रकट हुए।

फ्रांस की राज्यक्रांति से प्रभावित 'स्वतंत्रता, बहुत्व एवं समानता' का दम भरने वाले Shelley Keats और Byron ने जिस प्रकार जाति धर्म की सकीर्णता, आचार निष्ठा, रुढ़िबद्धता दृष्टिकोण का गतानुगतिकता आदि के प्रति विद्रोह के गीत गाये थे उसी प्रकार छायावादी कवियों ने भी उन्मुक्त भाव से लौकिक व अलौकिक प्रेम, करुणा, विश्व प्रेम के स्वर अपने काव्य में छेड़े। इन कवियों ने रीतिशालीन दृष्टिकोण के अनुरूप नारी को 'योनि मात्र' नहीं माना अपितु 'दवि, माँ, सहचरि, प्राण' के रूप में उसकी प्रतिष्ठा की। नारी का बिना मासल एवं स्थूल न होकर वायवी एवं अतीन्द्रिय रहा अतः वे नारी की नम करने वाले दुःशासन के आरोप से बच गए Shelley और Byron के समान उग्र एवं विद्रोही स्वभाव वाले कवि जिन्होंने तत्कालीन समाज के आचारा नीति नियमों एवं अत्याचारों के विरुद्ध उग्रोप किया हमारे यहाँ केवल 'निराला' हुए। Shelley की Ode to the West Wind तथा निराला के 'बादल राग' में बहुत कुछ साम्य है। 'Destroyer and preserver, hear oh hear तथा 'अरे वर्ष के हर्ष' ए अद्भुत दृष्ट पर लूट पड़ने वाल उन्माद' में कितना भाव साम्य है। निराला के शरीर में भी वही उद्दाम, वेगवती और आत्माभिमान आत्मा है जो Shelley में इसलिए 'Promethens unbound' और 'Revolt of Islam' में जो उल्काति के सुलिंग हैं, वे ही निराला को 'मित्र' विषय' तथा 'इलाहाबाद

के पथ पर' आदि कविताओं में।

प्रकृति के प्रति दृष्टिकोण भी दोनों का-ग्रपाराओं के कवियों का समान रहा है क्योंकि पाश्चक्य में होने के कारण रोमांटिक कविता ने हमारे बहुत से कवियों को प्रेरणा प्रदान की, विशेष रूप से पन्थ की जो स्वयं स्वीकार करते हैं। 'पल्लव काल में १८वीं सदी के अंग्रेजी कवियों मुख्यतः Shelley, Wordsworth, Keats और Tennyson से विशेष रूप से प्रभावित रहा है। Wordsworth ने प्रकृति के प्रति जो विस्मय और प्रेम तथा शिक्षा ग्रहण का दृष्टिकोण अपनाया था वही पन्थ की कविता में मिलता है। प्रकृति को जड़म मानकर उसमें चेतना की अनुभूति करना दोनों काव्यों की विशेषता है। प्रकृति में सर्ववादो (Pantheistic) दृष्टिकोण भी दोनों ने अपनाया जिससे प्रकृति का तुच्छ से तुच्छ पदार्थ भी सजीव एवं संप्राप्त चित्रित किया गया जिस प्रकार Wordsworth के लिए The meanest flower too deep for tears था उसी प्रकार पन्थ के लिए 'धूल के कप' तथा निराशा के लिए 'कुबुरमुचा'। दोनों ने प्रकृति में सर्वोदित हृदय की लोच की और दोनों ने उससे तादात्म्य स्थापित किया। जिस प्रकार पन्थ प्रकृति में हृदय के दर्शन करते हैं वैसे ही Wordsworth इन्द्र धनुष की देख कह उठते हैं 'I leap up with joy when I behold the rainbow रोमांटिक कवि प्रकृति को शिक्षा के रूप में देखते हैं। Wordsworth के अनुसार 'One impulse from the vernal wood may teach you more of man' और Shelley प्रकृति से विनय करता है 'Teach me half thy gladness' इसी प्रकार का भावना पन्थ की निम्न पंक्तियों में है

"सिद्धा दोना हे मनुष्यमादि, मुझे सो अपना मनुष्य मान",

रोमांटिक कवियों की भाँति छायावादी कवियों ने भी प्रकृति के दोनों ही स्वरूपों में सौन्दर्य की स्थापना की, उसके सर्जक और विनाशक, सृज्य और विनाशक परांतोय और मेदानी, ज्ञान और लज्ज, प्रथम और रोम सभी स्वरूपों के प्रति आकर्षण का अनुभव किया।

नारी सौन्दर्य के चित्रण में उसकी प्रथम सौन्दर्य-लुभति में बहुत कुछ समानता मिलती है। जिस अस्पष्टता एवं कल्पनाप्रवणता का कारण Shelley की 'Beautiful and ineffectual angel, beating in the void its luminous wings in vain, कहा गया है वह छायावादी कवियों के नारी-सौन्दर्य में भी दृष्टव्य है। प्रसाद जो की निम्न पंक्तियों में 'तुम कनक किरन के अन्तराल में लुब्धक कर चलते हो क्यों,

"हे लाज मरे सौन्दर्य बनादो मौन बने रहते हो क्यों"

नारी की कोमल, मरम और दिव्य (Ethereal) रूपरेखा मिलती है। 'प्रस्थि' तथा 'ज्योत्स्ना' में Shelley की 'Epepsychoindion' का प्रभाव स्पष्ट है। Keats के एन्ड्रिक चित्र La belle dame Sans Merci पन्थ की अग्रपाराओं और पंक्तियों का चित्रों में मिलते हैं।

छायावादी कवि भी Shelley, Keats और Byron को तरह अपने अभिप्राय अपनी अनुभूति और अपने भावों को व्यक्त करने में सज्ज रहते हैं। उन की दृष्टि उद्दिष्टों से होकर आती होती है। राष्ट्र और समाज की समस्याओं के स्थान पर उनकी व्यक्तिगत आशा अभिलाषाओं ने कविता में स्थान पाया। ब्रिटिश अत्याचारों आर्थिक शोषण एवं असफल आन्दोलनों ने उनका काव्य में विषाद का स्वर गूँथ दिया। Romantic कवियों में भी इस विषाद एवं निराशा के तन्त्र पाते हैं 'I lie on the thorns of life, I bleed' परन्तु ऊपर से समान होते हुए भी विषाद का मूल कारण भिन्न था। Romantic कवियों का विषाद वैयक्तिक था जब कि छायावादियों का वैयक्तिक के साथ-समाज की निराशा, वेदना एवं पीड़ा का भी प्रतिनिधित्व करता था। प्रथम के पोछे फ्राँसीसी क्रांति की सफलता की शक्ति थी जबकि द्वितीय काव्यवारा के कवि असहयोग आन्दोलन की असफलता से बहुत निराश हो चुके थे। अतः Shelley की निम्न उक्ति 'Smiling they live and call life pleasure, To me this cup has been dealt

with another measure या Keats की 'Ode of Melancholy' कविता में विषाद के स्वर देकर हमें पत की 'परिवर्तन कविता में मावसाम्य दू देने की चेष्टा नहीं करती चाहिय क्योंकि 'परिवर्तन' का कवि Hardy की Imminent will से भी प्रभावित था और विश्वशक्ति को अंधे पहिए के रूप में स्वीकार कर चुका था 'अंधे निष्ठुर परिवर्तन, तुम्हारा ही ताण्डव सतन, विश्व का कर्ण विधर्षन' तथापि कहीं २ पंक्तियों और Shelley की पंक्तियों में पर्याप्त दृष्टि साम्य दृष्टिगोचर होता है जैसे 'Our sweetest songs are those that tell of saddest thought' तथा 'कल्पना में है असमता वेदना'

अथ, मैं जीता सिसरता गान ह"

Romantic कवियों जैसा विषाद सबसे अधिक 'बच्चन' में है जहाँ कवि बाह्य संसार से माता तोड़ अपना वदन और विषाद को ही 'वर्ण्य विषय' बना लेता है महादेवी भी 'मैं नीर भरी दुख की बदली' में अपना व्यक्तित्व दुख तथा आत्माका अन्दन स्वरित करती हैं। प्रसाद के हृदय में 'वेदना गरजती' है। कुछ के लिए तो पीड़ा साध्य ही बन गई तुमको पीड़ा में डूबा, तुममें डूबी पीड़ा'।

कला के क्षेत्र में भी हम Romantic काव्यधारा का प्रचुर प्रभाव पाते हैं। गीतिमयता लाक्षणिक पदावली, पाश्चात्य यलकार Onomatopoeia और personification छंद वचन व प्रतिविरोध, नवीन छंद योजना, पाश्चात्य छंद Ode, Sonnet, शोर्मिती का प्रयोग, चित्रात्मकता आदि विशेषताएँ छायावाद में Romantic का धारा का ही प्रतिफल था।

उपयुक्त विवेचन की पढ़कर इस तथ्य की अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि हिन्दी कवियों ने रोमांटिक काव्यधारा का अध्ययन किया था तथा वे उससे प्रभावित हुए थे। परन्तु यह भी स्पष्ट है कि उनका यह अध्ययन गहनगम्भीर न होकर ऊपरी ही था। हमारे कवियों ने उनकी Philosophy को समझने की चेष्टा नहीं की, फलतः उहोंने पाश्चात्य दर्शन की क

यल नकल की जिससे उनके काय में केवल ऊपर की योयी बातें ही आसकें। बिना अन्तही तरह भाव समझे जब हम उन भावों की अपनी भाषा में लिखने का प्रयत्न करते हैं तो माया का झिल्लट हो जाना स्वाभाविक ही है। इसके अतिरिक्त हमारे यहाँ दर्शन के क्षेत्र में एक प्रौढ़ परम्परा उदा से रही है। छायावादी कवि भी अरविन्द, रामकृष्ण, विवेकानन्द, उपनिषद और गांधी जी की दार्शनिक विचार धारा से पूर्ण परिचित थे अतः उनके काव्य में पाश्चात्य दर्शन की अपेक्षा पौराण्य दर्शन का ही प्रभाव अधिक पड़ा। पश्चिम के सर्ववाद (Pantheism) के साथ भी पूर्वी दर्शन का सम्मिश्रण हो गया। प्रसाद ने शीतानाम से महादेवा ने उपनिषद से तथा निराना ने शाकरी अद्वैतवाद से प्रेरणा ग्रहण की। केवल पत यूरोपीय 'सर्ववाद' से प्रभावित थे पर यहाँ भी भारतीय सर्ववाद से वह अछूते न रह सके। माराश यह कि छायावादी काव्य का दर्शन रोमांटिक काव्य का अन्तही नहीं है।

रोमांटिक काव्य व छायावाद के देशों की परिस्थितियों में भी अन्तर था। काव्य की सकल राज्य क्रांति ने जहाँ Shelley आदि को अधिक उद्यम, स्वप्नदर्शी, तथा उल्लासमय बना दिया था वहाँ हमारे यहाँ की राजनैतिक असफलताओं ने उसमें विषाद का तीव्र रंग भर दिया। हमारे यहाँ के कवि वास्तविक जीवन की कठु कठोरताओं से कुटित हो कल्पना शोक में विचरण करने लगे अथवा प्रकृति की कोमल कोष्ठ में मुँह छिपाने लगे। सौन्दर्यलोक की दृष्टि में तल्लो न इन कवियों ने कहा अपनी मावगाओं को आध्यात्मिक रूप दिया तो कहीं 'शायकृतियों का प्रच्छन्न पीपल'। माराश यह है कि वे समाज के ज्वलत समस्याओं से मुक्त मोक्ष प्रकृति के गीत गाने लगे अतः 'ले चल मुझे सुलावा देकर, मेरे नाविक धीरे २" आदि पंक्तियाँ लिखने वाले कवियों पर पलायनवाद का आरोप लगाया गया। यहाँ पलायनवृत्ति और पराजित भोगवाद छायावाद के यत्न का कारण बनै।

शीती की मादगी और सामान्य माया का प्रयोग Romantic कवियों ने विशेषता थी। उन्होंने

Classical Age की Poetic diction ने प्रति विद्रोह का भूत लहा मिया जिसमें moon के लिए *refulent lamp of the night* जैसे ताक्याश प्रयुक्त होते थे। इस विपरीत छायावादी कवियों ने कला की उपमना कना के लिए की। भाषा का अलंकरण और उसकी साजसजा इतनी अधिक हुई कि कविता में रहस्य 'अदृष्ट सगीत मान रहे गई।

रोमान्टिक कविता का विद्रोह केवल सामन्तवाद के विरुद्ध था जबकि छायावाद का सामन्तवाद एवं साम्राज्यवाद दोनों के प्रति जिससे यह दोनों में से किसी पर भी केन्द्रित न रह सका। अतः उसने Romantic कविता जैसी शक्ति, वेग और तीव्रता न

आ सकी। इसने साथ ही छायावादी कवियों ने रोमान्टिक कवियों के अतिरिक्त Swinburne, Browning, Arnold, Hardy, Whitman, Teats आदि का भी अध्ययन किया था तथा उनमें प्रभाव ग्रहण किया था अतः उनकी कवितायें रोमान्टिक का ये अतिरिक्त अन्य प्रभाव भी परि लक्षित होन हैं।

संक्षेप में हम कह सकते हैं कि छायावादी कविता का एक अपना विशिष्ट दृष्टिकोण था जिसकी प्रेरणा निःसन्देह उसे यूरोप की रोमान्टिक क्रांतिद्वारा से मिली परन्तु भिन्न देश काल में जन्म लेने के कारण यह उसकी अनुकूलि मात्र न थी।

(शिप घुट ५१ का)

'भारती' के रूप में परिवर्तित होते हुए दिया कर एक नवीन दार्शनिक रूप को उपस्थित किया है। इन सब से भिन्न उन्होंने 'पञ्चमदी प्रसङ्ग' में राम के मुख से अध्यात्म जगत् के भक्ति, योग, कर्म और ज्ञान आदि विविध तत्वों में ऐश्वर्य भाव का स्थापना कराई है और इस प्रकार 'भक्ति' की दार्शनिक प्रपञ्च पृथक् रह कर शुद्ध उपासना का सन्देश दिया है। यथा —

भक्ति-योग-कर्म-ज्ञान एक ही है

यद्यपि अधिकारियों ने निकट मिल खोलते हैं।

एक हा है, दूसरा नहा कुछ

हैत भाव हा ई भय।

'निराला' का के दार्शनिक कथ्य के उपर्युक्त अध्ययन से यह स्पष्ट है कि जीवन सपनों से प्रभावित हो कर प्रारम्भ में यह व्यक्ति से समष्टि की ओर उन्मुख हुए और फिर उनका यह समष्टि सिद्धान्त वल एकत्व की ओर प्रवृत्त हो गया। वास्तव में उनकी दार्शनिक विचार धारा पर प्रचीन परम्परा से भिन्न

स्वामी रामतीर्थ स्वामी विवेकानन्द और कबीन्द्र स्वामी का प्रभाव लक्षित होता है। इसी भिन्नता के फल स्वरूप उनमें के बीच में शुद्ध दार्शनिक कवियों की रीति के अनुसार दार्शनिक धारणाओं का प्रचारात्मक तथा उपदेशात्मक रूप उपलब्ध नहीं होता।

'निराला' जी का दार्शनिक काव्य दर्शन शास्त्र की गहनताओं और सूक्ष्मताओं से पर्याप्त मात्रा में अनमृत् रह कर निरंतर भावना से समृद्ध रहा है। चिन्तन और बुद्धि तत्व के भाग में युक्त होने पर भी उन्होंने दर्शन शास्त्रियों की भाँति गहन साधना नहीं की है और उनके दार्शनिक विचारों में कलाकार की कल्पना तथा प्रयुक्तता का सुन्दर समन्वय हुआ है। वास्तव में उन्होंने दार्शनिक जटिलताओं को भावना से पुष्टि प्रदान की है और इस प्रकार उनकी विचार धारा साधक की अपेक्षा कलाकार के हृदय से उद्भूत हो कर रह गई है और उसमें सार्वत्रिक अभिव्यक्ति को मुख्य स्थान प्राप्त हुआ है।



'कामायनी' में कुल १५ सर्ग हैं। 'चिन्ता' और 'आशा' के उपरांत 'भद्रा' उसका तीसरा सर्ग है। भद्रा का ही नाम कामायनी है, जिस पर प्रसाद ने अपने इस महाकाव्य का नामकरण किया है। परन्तु प्रसाद ने किसी सर्ग का नाम कामायनी नहीं रखा, सम्भवतः इसलिए कि कामायनी की कथा जिस भाव-रूप को लेकर चली है, उसमें भाव-रूप से भद्रा नाम ही अधिक प्रचलित एवं उपयुक्त है, कामायनी नहीं। परन्तु कवि ने भद्रा के इस दूसरे नाम के आधार पर अपने महाकाव्य का नामकरण करने उसकी साधरता एवं प्रमायिकता का विद्वत्ता को है, क्योंकि भद्रा भाव-रूप में ही सत्य नहीं, 'कामायनी' रूप में इतिहास प्रसिद्ध मा, है।

भद्रा का सर्व प्रथम उल्लेख हमें वनों में मिलता है सायणा ने भद्रा की काम-गोत्र स उत्पन्न ही माना है। तैत्तिरीय ब्राह्मण में वह काम का भाता कही गई है। और उसके पिता का नाम सूर्य धतलाया गया है। मनु तथा भद्रा के पारस्परिक सम्बन्ध का पता शतपथ ब्राह्मण व 'भद्रादगो वैमनु' से हा लगता है। पर मागवत पुराण में भद्रा को मनु की पत्नी कहा गया है, जिससे दशरूप उत्पन्न हुये थे।

प्रसाद ने भी भद्रा की काम की पुत्री तथा मनु की पत्नी व रूप में ही लिया है। प्रतीक रूप से भद्रा का मावात्मक जीवन शैवागमों से लिया गया है तथा कामायनी में चित्रित उसका व्यवहारिक और दैनिक जीवन कवि की कल्पना सृष्टि है।

कामायनी में भद्रा का सर्वप्रथम दर्शन हमें 'भद्रा' सर्ग में ही होता है। इससे पूर्व कामायनी का पाठक यही जानता है कि महाजलप्लावन में अवशिष्ट व्यक्ति एकमात्र मनु ही हैं जो 'चिन्ता' व पश्चात् क्रमशः 'आशा' के मनोलोक में पहुँच रहे हैं। यद्यपि रह रह कर मनु व मन में यह विचार आता है कि कैसे मैं बच गया हूँ, कैसे ही सम्भव है, कीड़ और बच गया हो इस लिए व ग्रमिहोत्र का अवशिष्टा न छोड़ी दूर पर उस सम्भाव्य अज्ञात अपरिचित के नाम पर रत्न आते थे। इधर भद्रा ने भा जप—

यहाँ दया कुल बलि का श्रव,
भूत हिन रत तिमिरा यह दान।

तो— इधर कोई है अभी सनीव,
हुआ ऐसा मन में अनुमान।

मनु का यहाँ बलि का श्रव भद्रा और मनु की भेंट का कारण बनता है। वैसे कवि ने भद्रा व इधर आने के अन्य कारण भी स्वयं भद्रा से ही कहलवाये हैं। अपने पिता की यह प्यारी सतान इधर गधनों व देव में रहती थी।

तभी उस के—

"मरा था मन में मय उल्लास
सौख्य ललित कला का शान।"

इसी ने साथ—

भूमन का मेरा अभ्यास
बदा था मुझ व्योम-तल निय,

कुतूहल तोड़ रहा था व्यस्त
हृदय सत्ता का सुन्दर सत्य !

× × × ×

रुष्टि जब जाती हिमगिरि शीर,
प्रश्न करता मन अधिक अधीर ।
धरा की यह सिन्दूरन भयभात,
आह कैसी है ! क्या है धीर ।

× × × ×

मधुरिमा म धपनी ही मौन,
एक सोया सप्रेम महान,
सजग हों करता था सकेन,
चेतना मचल उठी अन्यान ।

श्रीर तभी महमा उमका—

बढ़ा मन श्रीर चले थे पैर ।

हीन मालाओं का गूँघार ।

श्रीर की भूल गिटी यह देख ।

आह किना सुन्दर सम्भार ।

भद्रा श्रीर मनु की मेट की जिन परिस्थितियों का ऊपर उल्लेख हुआ है उससे एक बात स्पष्ट है श्रीर वह यह कि जहाँ मनु नेवल किसी अन्य अनुरोध प्राणी की समावना मान करके रह जाने हैं, भद्रा अपने अनुमानित किसी 'सजीव' को छोड़ने के लिए चल भी देती है। इसका कारण है। भद्रा नारी श्रीर माय दोनों हैं श्रीर पथार्थ यही है कि सदैव से नारी ही पुरुष को श्रीर भद्रा ही मन की अपने 'हृदय सत्ता के सुन्दर सत्य' के रूप में खोजती आई है। पुरुष श्रीर मन ने तो कमया नारी श्रीर भद्रा की खोजना तो दूर पाकर भी बैल ठुकराया ही है। भद्रा—कामायनी—की भी यही तो कहानी है।

परन्तु भद्रा ने प्रथम बार मनु की जिज्ञासा पूर्ण दृष्टि से देखा तो सृष्टि के जलनिधि ने नीर पर नरनों से पैंकों गई उस मणि के समान जो प्रभा की धारा से सुखाप निर्जन का अग्निपेन कर रही हो। उसे लगा मानो मनु जगत् के मुलके हुए रहस्य हों उनका मौन भी यक्षणा श्रीर सीदर्य से युक्त था, मानो कोई ननक मन शांत होकर मौन हो गया हो।

प्रसाद ने मनु की मनः स्थिति का भी चित्रण किया है, परन्तु स्वयं मनु के ही शब्दों में क्योंकि प्रथम परिचय में ही भद्रा मनु की मानसिक स्थिति को जान भी कैसे सकती थी। अतः भद्रा द्वारा प्रस्तुत मनु के सवय में जिज्ञासा का उत्तर देते हुए मनु स्वयं आत्मपरिचय देते हुए कहते हैं कि उनका जीवन तो इस आराधना और धरती के नील में एक निरुधाय रहस्य बना हुआ है। ये एक उन्काषिष्ठ हैं जो अरुहाय का श्रय में गटकना रहता है। एक शील है जो निर्भर बन कर नहीं रह सका, एक हिमखट है जो गल नहीं सका, एक पापण है जो दीष्ट कर जल मिथि के अरु में नहीं मिल सका। नील गगन के धिरर म वायु की मटकी-गों एक तरंग है, श्रीर है शन्यता का उमका सा राज। ये इस समय श्रीर उल्ल नहीं बैल हैं अतीत की विस्मृति का एक अचेन रूप, देव सृष्टि के पैमन का एक भु बला सा प्रतिबिम्ब, अज्ञता की खोज शशि श्रीर जीवन की सपनताया का एक संकलित विलम्ब। उन का जीवन पहेली सा—यत्न है श्रीर उसे मुलमाने का अग्रिमाम हो उन्हें विस्मृति का एक मार्ग बनाता है, जिस पर वे अनजान बनकर चले जा रहे हैं। सजल अमिलाओं से भरित कलित अतीत उन्हें भूलता जाता रहा है श्रीर उनके हीन जीवन का सगौन नित्यप्रति अकाल दिखायी श्रीर बढ रहा है। इसीलिए तो इसे समय मनु को भद्रा उनके जीवन के 'विष्णु पनकड' में 'बसन की दून' धन विमिर में चरला की रेल', तपन में 'धीतल भद नवार' लोभाय की आया किरण के समान तथा मानस की हलचल की शाठ करने वाली कीनल कवि की कात कलना-लहरी से प्रगीत हुई।

भद्रा के इस मनु मानस प्रभावकारी रूप के अनिरिक्त प्रस्तुत सर्ग में उसका वास्तव चित्रण भी हुआ है, परन्तु स्वयं कवि के शब्दों में, मनु प्रथम परिचय में जिसके दर्शक मान है। भद्रा का वह मनु दर दर, जो मनु के नवनों के लिए मनु दर इन्द्रजाल सिद्ध हुआ, ऐसा या मानों वह पुनो से लदी लता हो, मानों चन्द्रिका से लिपटा धनस्याम हो। प्रकृति के उस उन्मुक्त वातावरण में भद्रा की लची काया उन्हें ऐसा

प्रतीत हुई मानो मनु पवन में पीड़ित सौरभ सयुक्त छोटा शालवृक्ष हो। उसने अपने सु दर तन पर गाधार दश के मध्य नील रोम वाले मेर्मा के चर्म पहिन रखे थे। उसके उस नीले परिधान के बीच से उस का अधपुला मृदुल मुकुमार अ ग ऐसा प्रतीत होता था मानों मेघवन में गुलाबी रंग का बिजली का फूल खिला हो। उस नील परिधान के बीच से उसका सुगंध ऐसा प्रतीत होता था मानों जब पश्चिम के आकाश में काले बादल फिर रहे हों तब उनको भेदकर सु दर सूर्य-मण्डल दिखाई दे रहा हो। अपना मानों किसी वामती रज्जु में इ ब्रवील पर्वत की छोटी सी चोटों को चोढ़ कर एक नन्हा ज्वालामुखी धधक रहा हो। उसके मुख के पास घिरते हुए उसके धुंधले बाल ऐसे प्रतीत होते थे, मानों श्याम मेघलड चाँद के पास श्रमन्-पान करने के लिए आए हों। और उसके रक्तम अघटों पर खेनवी हुई वह मुक्तान सी ऐसी प्रतीत होती थी, मानों लाल किसलय पर सूर्य की एक निर्मल किरण अ गझाई हो रही हो।

भद्रा के इस रूप चित्रण में प्रसाद ने रूपों, उपमाओं, एव उल्लेखों की योजना के लिए जिन प्राकृतिक रूप-विधानों को प्रस्तुत किया है, वे परबरा युक्त न होकर नवीन हैं—कम से कम उनका प्रयोग अर्थरथ्य नहीं है। उस घोर छायावादी युग में, जो कुछ गिनेबुने आध्यात्मिक प्रतीकों को लाक्षणिक विधानों में ही बाधकर प्रस्तुत करता रहा, प्रसाद के यह रूप-चित्रण, अपने काव्य वैभव में, सत्त्व-साहित्य के गौरव की तुलना में रने जा सकते हैं और फिर भी उन में सस्कृत की समास-पद्धति का उल्लेख नहीं है एक २ लघु चित्त मानो एक पूज के समान अपनी ही सुरभि, सौंदर्य, सरसता एवं विकास की समष्टि में पूर्ण है। पर भद्रा का यह रूप चित्रण केवल रूप चित्रण मात्र नहीं है इस रूप विधान की शैली में प्रयुक्त प्राकृतिक उपादानों से भद्रा की भावभूषणी समस्त कोमलता, सरसता, सरलता, शालीनता एवं सात्विक दियना भी नर्तमान हो उठी है।
बैसे—

नित्य यौवन छवि से ही दोत,
मिश्र की कक्ष्य कामना मूर्ति,
स्पर्श के आर्पण से पूर्ण,
ग्रस्त करती ज्यों जड़ में स्फूर्ति,
उपा की पहिली लेला कात।
माधुरी से भोगी भर मोद।
मद भरी जैसे उठे सलज्ज।
भोर की तारक युति की मोद।

निम्नोद्धत साग रूपक के उदाहरण में तो प्रसाद ने भद्रा के रूप सौंदर्य और भाव-सौंदर्य दोनों को मूर्तिमान कर दिया है—

कुसुम कानन अन्तल में मन्द,
पवन प्रेरित सौरभ सागर।
रचित परमाणु पराग शरीर,
खड़ा हो ले मधु का आधार।
और वक्री हो उस पर शुभ्र,
नवन मधुराका मन की साथ।
हैंसी का मद विह्वल प्रतिबिम्ब,
मधुरिमा लेला सह्य अघाघ।

अपूर्ण का मुक्तिकरण एवं मानवीकरण का सौंदर्य भी इन पक्तियों में दसने को मिलेगा भद्रा के सम्मुख मनु ने जो अपना मानसिक स्थिति घोटन प्राप्त विश्लेषण प्रस्तुत किया था उस में भी कवि ने रूपक विधान की शैली का प्रयोग किया है, परन्तु प्रस्तुत सभी रूपों में मौलिकता है जैसे—

एक उल्लास सा जलता भ्रात,
शून्य में फिरता है अघहाय।

तथा—

शैल निर्भर न बना इतप्राग्य,
मन नहीं सखा जो कि हिमपण्ड,
दौडकर मिला न जननिधि श्रृंख,
आह वेग ही है पापड।

भद्रा और मनु के इन अ-नव-दिशिचित्रण के अन्तिम प्रसाद ने अपने इन दोनों पात्रों को जो कि सर्वप्रथम एक साथ इस सर्ग में आये हैं, अपना अपना व्यक्तित्व भी प्रदान किया है। मनु में 'ब्राह्म' के उदय

के पश्चात् भी अभी तक एक निराशा, उद्वेग, निःसहायता एवं निरोद्धता दिखलाई पड़ती है। जब कि अद्वा में जीवन व प्रति एक आशामय एवं प्रवृत्तिमय नदंश है। प्रभात कालीन नास्तिक समीकरण के एक शातल सरस भोंक के सदृश वह मनु की जावन ललिका को सहसा सिहर पुलक से भर जाती है। नारी व पुरुष व प्रति जो एक चहल सचेदन खोजना होती है। वह मनु का निरुपायता देखकर अद्वा म भी जावन हो उठती है और वह मनु से कह उठती है—

‘तपस्वी ! क्यों टूटने हो क्लान्त ?

पदना का यह कैसा पग ?

‘तब तुम कितने अग्रिक हुआश ?

बताओ यह नैसा उद्देग ?

और उसमें जावन की लालसा जावन करती थी उस सचेन करने के कि कहीं गुम त्याग के धोखे में उदामीनता तो नहीं आनामे बैठे हो ? ऊहा अज्ञात दुःखों से डर कर और नदिलताओं का अनुमान कर मविष्य की उपेक्षा करके कर्म स तो नहीं भिक्क रहे हो ? क्योंकि वह मानती है कि कर्म का ठिरस्कार ही जीवन की अमकनता है। इस प्रकार वह मनु की कर्म का नदंश देती हुई, दुःख व समनय म निहित जीवन की समरसता को और निर्देश करती है और कहती है कि—

दुःख की चिड़गी रजनी बीच,

चिक्कता मुख का नरल प्रमान।

क्योंकि—

एक परदा वह भीना नील,

झिगाये है जिसमें मुख गात।

अद्वा दुःखों की अभिराप नहीं इश्वर का प्रच्युन वरदान मानता है और मनु को भी यही सम भाती है—

जिस तुम समझे हो प्रमिधाप,

जगत की जगानाओं का मूल।

ईश का वह रहस्य वरदान,

कभी मत इसने जाओ मूल।

यह सृष्टि विरोधी तर्कों से हो बना है। पस्तुत उसका विकास का रहस्य भी यही है। अद्वा कहती है—

नियमना की पीड़ा स न्यस्त,

हो रहा स्पष्ट विश्व महान।

यही दुःखमुख विनाय का सय,

यही नूमा का मनुमय दान।

अद्वा मनु (मन) के जीवन का मातृ पद होन हुए भा प्रारम्भ स ही यथार्थवादी नहा। जब मनु जीवन को वचन निश्चाय मानते हैं, सकनता जिसमें कलना मात्र है तथा निराशा ही जिसका परिणाम है, तो अद्वा उन्हें जीवन के दाब पर उनकी इस हार पर भिक्कती थी है और कहती है—

तब नहीं कबल जान सय,

कषया यह चिथिक दान अवसाद।

नरल आशाता से है भरा,

सो रहा प्राशा का आहार।

जीवन की गति आगे बढ़ने में है, मुड़-मुड़ कर पीछे देखने में नही। अतीत किटना ही सुबद क्यों न हो भावी का सोच नहीं बन सकता। नवानता सृष्टि का नियम है। प्रकृति के जीवन का गूढ़ार कमा वासी फूलों से नही होता। उनका अभिप्रेत केवल धून करनी है। अद्वा मनु व नियम यही नवीनता का संदेश लाई है। मनु व अकर्मवचना-नक प्रतीत प्रेम को वह प्रकृति की इसी पाठशाला में शिला देती हुए कहती है—

पुरातन का वह निमात्र,

सहन करती न प्रकृति पनएक।

निला नूतनता का आनन्द

किए है परिवर्तन में देक।

इस प्रकार अद्वा के व्यक्तित्व की आधार शिला यहाँ इस सर्ग म हमें दिखलाई पड़ती है। बीज रूप से लगभग वे सभी तत्व यहाँ उपस्थित हैं जो आगे चलकर जीवन क कर्म क्षेत्र में अद्वा के व्यक्तित्व में विकसित होते हैं। परन्तु अद्वा और मनु के चरित्र चित्रण के लिए प्रसाद ने इन सर्ग में केवल कथोपकथनों का ही आधार लिया है जीवन क कर्म क्षेत्र में उनका चारित्रिक (शेष गृष्ट ६५ पर)

‘प्रिय-प्रवास’ में नारी-चित्रण

(श्री अरविन्द जोशी ‘पुष्प’)

यद्यपि आज हमारे सम्मुख कृष्ण और राधा की विषय बनाकर लिखे गये काव्यों और महा-काव्यों की की कमी नहीं है यही नहीं जो है, वे भी अत्यन्त उत्कृष्ट और ऊँचे सोपान पर पहुँचे हुए हैं। फिर भी इसा श्रेणी में हम ‘प्रिय-प्रवास’ को भी रखेंगे। क्योंकि इसका विषय भी कृष्ण राधा का ही है। यह बात दूसरी है कि कोई आलोचक इसे महाकाव्य माने अथवा न माने, जैसे आचार्य शुक्लजी इसे प्रबंध काव्य की श्रेणी में भी नहीं रखते। कुछ भी हो, इतना तो अवश्य ही मानना पड़ेगा कि ‘प्रिय प्रवास’ जैसे खड़ी बोली में अद्भुत रूप में लिखे गये काव्य-ग्रन्थ ने अन्य महाकाव्यों से टक्कर ली है। किसी सीमा तक तो हरिऔधजी उनसे भी आगे बढ़ गये हैं।

जहाँ सम्पूर्ण शास्त्रों में पारंगत कवि कुल शिरोमणि तुलसी, कविरत्न सुर, देव, बिहारी केशव, पद्माकर आदि ने अपने गद्गद हृदय से जिस काल पाशम्बुजों में हृदय प्रसन्न अर्पित किए हैं। यहाँ ‘प्रिय प्रवास’ के लेखक हरिऔधजी भी अपनी भद्रा भक्ति से कृष्ण चर्यों में ‘प्रिय प्रवास’ लपी पुष्प, जिसकी सुगन्ध साहित्य लोक की सदा सुवासित करती रहेगी, को चढ़ाने आए और निरसदेह इस भक्ति का उन्होंने प्रवाद भी पा लिया।

‘प्रिय-प्रवास’—में वर्णित विषय है श्रीकृष्ण चन्द्र की मधुरा वाजा साथ ही साथ कया-मृत् में श्रीकृष्ण की ब्रजलीलाएँ भी यथास्थान परिलक्षित होती हैं। सम्पूर्ण ग्रन्थ की समीक्षा करने पर यही स्पष्ट होता है कि कवि ने द्वापर-युग के सर्व श्रेष्ठ व्यक्तिक श्री कृष्ण का सम्पूर्ण जीवन वर्णन करने का प्रयास किया है। यत्न कवि अपने इस प्रयास में कृष्ण जायन की पूर्ण भौकी उतारने में सफल नहीं हो सका है। अतः हम

कृष्ण-जीवन के आशिक चित्र का ही दर्शन कर पाते हैं।

नारी पात्रों में जिनका महत्वपूर्ण चित्रण हुआ है, वे दो चित्र हैं—ममतामयी माँ यशोदा और अनन्य प्रेमिका राधा के। जिन भाव धाराओं का प्रवाह इन चित्रों में हुआ है, वास्तव में उनसे काव्य में माण प्रतिष्ठित हो गये हैं। इन सजीव-चित्रों को रंग रस भरकर अधिक प्रभावशाली बनाने के लिए कवि ने जिस कुशल कलाकारिता का और अपना पैनी दृष्टि का परिचय दिया है यह अनन्य है, अनुपम है। देखा जाए तो येनकेन प्रकारेण सभी पात्रों में विषोऽन्यथा अनुरजित हो इसे हृदय दीर्घल्यता अथवा अत्यधिक भावुकता भी कह सकते हैं। इन्हीं हृदय दीर्घल्यता और भावनाओं से पूर्ण हम माँ यशोदा की ओर दृष्टिपात करते हैं।

श्रीकृष्ण के ब्रज भ्राने का सवेरा सुनकर यह अत्यन्त बेचैन है। वात्सल्य और स्नेह की मादात् मूर्ति माँ का हृदय द्रवित हो जाता है। पुन विषोऽन्य के कारण उसका हृदय अत्यधिक दुर्बल हो जाता है। उसके हृदय में अनेकानेक शकाएँ उठने लगती हैं, जो स्वाभाविक हैं। देखिए—

‘हृदय में उनके उठती, रही,
‘‘मय मरी अति-कुत्तित भावना,
विपुल व्याकुल वे इस काल थी,
जटिलता-मय कौशल-जाल को।’

कितनी स्वभाविकता है! माँ का हृदय कितना कोमल होता है! यशोदा की कल्पना, अधु प्रवाह होना और भौति भौति की शकाएँ उठना, उररी प्रकृति प्रदत्ता ही है। कौन ऐसी माँ होगी जो अपने प्राण प्यारे लाडले पुत्र को विपुल देलकर तदन उठेगी, जिसे लोरियाँ गानाकर सुनाया अक में भरकर चूसा और गद्गद हो हृदय से लगाया, उसे

हा अपने से दूर जाने दस छटपटा न उठेगी ? मिनती विवशता है । किन्तु विद्योग स कातर जननि अपनी विवशता कहे भा तो कियस ? तभी तो कहती है—

“विवशता कियसे अपनी बड़
जननि क्यों न बन् बहू कातरा ।”

श्री कृष्ण तुल दीपक है । नद और यशोदा के कुल का एक मात्र सहारा उनका प्यारा पु ही है । किन्तु जब उसी के प्रातःकुल प्रचण्ड वायु चलने लगी तो यशोदा का हृदय गतिहीन हो गया । प्रिय मान शरीर में केवल एक ही आशा की रश्मि रोप रह । नि स्वार्थ भावना की देवी का हृदय विकल हो उठा । उसका कीमल हृदय अपने पुत्र के प्रतिदूल चलने वाली भयकर आधी को सहन न कर सका । वह कहती है —

“परम कीमल बालक स्वाम ही ।
कलपते कुल का घर चिन्ह है ।
पर प्रभो ! उसक प्रतिदूल भी ।
अति प्रचण्ड समीरण है उठा ॥”

यशोदा का चित्रण अत्यंत मर्मस्पर्शी है । उसकी बदना का अनुमान करना अभय कठिन है । जिसका सघन लुट गया हो, लो गया हो, और जिसन चारों ओर अघकार हो रोप रह गया हो, उसकी व्यापा का मापदंड क्या हो सकता है । वह न तो जगत हित हो जानती है और न लोक सखा हो । अपने एक मात्र हृदय क टुकड़े कृष्णलला को । जब उसी विद्योग की दशा आई तो उसने हृदय का धीरज रूपी बौध टूट गया । उसका अविरल प्रभु प्रवाह के द्वारा फूट निकली । कितनी मर्म स्पर्शानो उजित है ।

‘अधित होकर क्यों बिलभू नही ।

असह धीरन क्या कर धरूँ म ॥”

यही नहीं—“बारबार अशक्त कृष्ण जननि थी मुलित हो रही”—और तब उदव उन्हें श्री कृष्ण का उपदेश सुनाते हैं, तब तो यशोदा वास्तव में पुत्र—माय का उद्घाटन कर दती है । वह कहती है—

‘प्यासा प्राणी अवश करन बारि के नाम रोहो,
क्या हाता है पुलकित कभी जो उसे पी न पावे ।”

वास्तव में कवि ने अपनी तुलिका द्वारा एक आदर्श माता का ऐसा चित्र उतारा है जिसको एक-एक रेखा से म्नेह की अनेकों धाराएँ प्रवाहित हो रहा हैं । कोई भी सहृदय पाठक इन भावनाओं में रहे बिना न रह सग्या । इस नारी हृदय के रहस्योद्घाटन में जो कृष्णलला मनि ने दर्शाया है वह अत्यंत सफन है । वास्तव्य और कृष्णा की लहरों पर मन अनजाने ही लहराने लगता है ।

यशोदा के अनिरित मर्म-दर्शना में उसी के मम कल एक और नारी चित्र ‘प्रिय प्रवास,’ में अंकित है, और वह है अनन्य प्रेमिनी राधा का । वस्तु का यम्य का मारा अस्तित्व राधा पर ही आधारित है । अगर कृष्ण शरीर है तो राधा प्राण । निस्तन्दह ‘प्रिय प्रवास’ राधा कृष्ण की वियोगान्तरणय क्या है प्रणय के वातावरण म ही इसका विकास हुआ है अगर इस महा काव्य म वियोग का वातावरण निमित्त महा किंवा ज्ञाता तो यशोदा और राधा के मनोहर वास्तव्य और प्रेम पूण व्यक्तित्व विकास की छटा कदाचित ही उमर पाती ।

राधा और कृष्ण दोनों हा वियोगान्तरणा से दुखी हैं । एक ओर ाण राधा की वाद में अधित हैं तो राधा आनुभा के हार मूथ रही है । और फिर राधा किन्ना कीमलामिनी है । किंतु वह वियोगव्यापा को सहन कर सरी ? कवि ने राधा का कमनीयरूप परिणित करने म तो अपनी कलम ही तोड़ दी है । राधा का शब्दमय चिन्तक रूप निखर उठता है ।

‘स्वोद्यान प्रपुल्ल प्राय तलिका रारे’तु विवचना,
त भागी काला हागिनी सुरसिद्धा कीडा-कला पुतली,
शोभा बारिनि की अमूल्य मणि मी लावण्यलीलामयी,
औराधा मृदु भाषिणी, मृग हागि भाधुरे की मूर्ति पी,

अहा ! किन्ना सुदर वर्णन है । नायिका सोदर्य रूप नाम म विकसित होने वाली कली, पूर्णिया के चटमा के समान कुल वाली मुकीमल और पतले दुर्ने अर्गो वाली सुदग हैंधो स युव माना प्रकार की कलाओं से युन लीला की आधार शोभा रूपी समुद्र में डवत्र हुइ अमूल्य मणि न उमान कीमल वचन मोलने वाली

मृगों के समान नेत्रों वाली सौंदर्य की साक्षात् मूर्ति थी।

और भी आगे इस स्त्री जाति के रत्न की कान्ति देखिए, जो सर्वगुण—संपन्न, सम्मानिता, अनन्य हृदय और सप्रेम—सरोपिका है—

“सद्वरया सदलक्ष्मणा गुणयुता सर्वत सम्मानिता,
रोगी वृद्ध जनोपकार निरता सच्छास्त्र चिन्तापरा,
सद्भावा तिरता अनन्य हृदया । मन्त्रेण सरोपिका,
राधा थी मुमना प्रमत्त वदना स्त्री जाति
रनोपमा ।”

ऐसी राधा को वियोग व्यथा ने किम भोंति पीड़ित किया, यह शोचनीय है जिस प्रेमी के प्रेम रस में जो दिन रातों डूबी रहना थी, वही जैसे उसका वियोग सुन भी सकी? राधा कृष्ण को अपने प्राणा से भी अधिक प्यार करती है। कृष्ण के बिना उसका जीवन शून्य है, नीरस है। सद्दय नारी ने जब कृष्ण के ब्रज जाने का संदेश सुना तो उसकी दशा उस विकसितकली तुल्य हो गई जो हिमपात में मुरझा जाती है, ग्लान हो जाती है—

“विरसित कलिका हिम पात से।

तुरत जो बनती अति ग्लान है।

मुन प्रसंग मकुन्द प्रयास का।

मलिन त्यों वृष मानु मुना हुई॥”

इतना होते हुए भी वियोग पार राधिका एक अत्यन्त गंभीर और विचारशील रमणी के रूप में हमारे सामने आती है। कवि ने उसने विरह को एक अनुकरणीय रूप दे दिया है। राधा ने अपने जीवन का बलिदान प्रेम की वेदी पर विश्व-कल्याण के हेतु बिना सकोच के कर दिया। उसने अपने पवित्र प्रेम की रक्षा कर, अपने प्रियतम की इच्छाओं में अपने आप की आकांक्षाओं को एकाकर कर दिया है। यही तो प्राचीन-कवियों की ‘गंधा’ और इस राधा में अन्तर है। ‘प्रिय प्रवास’ की राधा—को यही मौलिक विशेषता है। जहाँ प्राचीन कवियों ने राधा और कृष्ण की श्रोत से संयोग शृंगार का प्रयुक्त रूप में वर्णन किया है वहाँ ‘हरि श्रीधर’ जी ने प्रगाढ़ प्रेम

की और पवित्र प्रेम की रक्षा की है। यहाँ प्रणोपासना का उज्ज्वल रूप मिलकर कर सर्वत्र मिलर गया है।

श्रीमती राधा अनन्य प्रणोपासिका होते हुए भी एक आदर्श कुललक्ष्मणा है। राधा का प्रेम अनर्गल प्रलाप नहीं; वह तो प्रेम का उल्लस है, मर्यादित है। जब वह अपना वियोग संदेश पत्र के द्वारा कृष्ण तक पहुँचाती है, उस समय भी उसे दीन-दुष्टियों की चिन्ता रहती है—

वह पवन से कहती है—

‘तेरी, जैसी मृदुपवन से सर्वथा शांति का भी,
कोई रोगी पथिक पथ में जो पड़ा हो कहीं तो,
मेरी सारी दुःखमय दशा मूल उत्कट हो के,
‘खोना छारा कल्प उसका शांति सर्वार्थ होना॥

यद्यपि इस प्रकार राधा की उदारता में हम कोई संदेह नहीं है। वह कुललक्ष्मणा है, उदार है, प्रोढा-रमणी है। लोभमैत्र और ऐश हिन जानती है। विरह और सर्वगुण मय है। तथापि प्रणय बावरी अपने आपको त्रियोगाम्नि से बचा नहीं सक्ता। यदि राधा के हृदय की टटोल देखा जाय तो स्पष्ट हो जायगा कि अन्ततः उसकी लोक हित प्रवृत्ति में कितना दम है। अतः यहाँ पूर्ण कसौटी पर हम उसे एक दुर्बल नारी ही पाते हैं। इसका एक मान कारण है उसका प्रेम कोयानी होना। यह कहती है—

“क्यों होती है अहह इतनी याचना प्रेमियों को

‘क्यों बाधाओं विपद भय है प्रेम का पथ होता॥

इस और वह तो इतनी आगे बढ जाती है कि विधि के द्वारा रचित विधान को भी कोतती है—

‘जब विरह विषयता में रक्ता विश्व म धा।।

तब स्मृति रचने में कौन रो जातुरी थी॥

जब चारों ओर से निराश हो जाते हैं तब तो मोह मग्ना राधा स्वयं को स्पष्ट कर देती है—

‘जो होता है मुग्ध उसने अन्य को वेदनाएँ।

क्या होती है विदित वह जो भुक्त भोगी न होते॥

(शेष पृष्ठ ७४ पर)

‘पलाशवन’ और यौनभावना

[प्रो० त्रैलोक्येश्वरजी रस्तोगी एम० ए०]

‘पलाशवन’ में कवि का आहत अहं मुपर है और अहं के इस रूप में आहत करने का उच्चरवाचित्व अतृप्त यौन भावना पर है, किन्तु यह अतृप्ति न तो आत्म-बीजन का परिणाम है और न ही नायास्य-भोग का देन है। यह अतृप्ति दो नीमाश्रयों से निर्धारित है एक तो साहचर्य और भोग प्राप्त करने की उत्कृष्ट लालसा और दूसरी यह ताह-र्य तथा भोग लाभ न प्राप्त कर पा सकने की असमता अथवा परवशता। इस समझ की कई रचनाओं में यह दोनों सोमाश्रय स्पष्ट रूप से मुपर हैं। हुआ न तेरा ही कोई कविता की प्रारम्भिक पंक्तियों में साहचर्य लाभ प्राप्त करने की यही लालक व्यक्त हुई है—

दिन शरज का दान बाद की,

हुआ न तेरा ही कोई ।।

तारों और परिन्दों का नभ,

अचला सवराचप जल थल की।

लण लण पर पहरा माथी का,

गिनती जोवन में पल पल की।

करता जो अरुणी में गिनती,

हुआ न तेरा ही कोई।

किन्तु अगले चरण में ही शारीरिक सात्त्विक प्राप्त करने की लालसा भी मुपर हो उठी है—

शातल कर धरती की छावो

नदिया सागर मिल जाती।

नदियों में जल जल में लहरें,

गलबाया डाले बलपार्ता।

भरना जो यहाँ में अरुणी,

हुआ न तेरा ही कोई।

ऐसा निदान स्वाभाविक भी है। ‘मन’ पर अधिकार करने की लालसा के मूल में ज्ञान अथवा अज्ञान रूप से प्रायः ‘तन’ प्राप्त करने की चाह सक्रिय रहा ही करती है। वास्तव में तन और मन की प्राप्ति करने की

आकांक्षा ही ‘प्रेम भावना’ के पूर्ण रूप को व्यक्त करती है। एक के बिना दूसरे का प्राप्ति की चाह अस्वाभाविक है और इसलिए जहाँ यह मुपरित हो वहाँ समझ लेना चाहिए कि आत्म प्रवचना अथवा परप्रचारण के वशीभूत होकर ही कलाकार ऐसा कर रहा है। इस लिए यह मानना पड़ेगा कि कवि नरेन्द्र ने इस दृष्टि कोण से अपना भावनाश्रयों को अभिव्यक्त करने में अत्यंत ईमानदारी और समझ से काम लिया है। ‘बुली हवा, कविता में साहचर्य प्राप्त करने की हम लालसा का रूप और भी अधिक सुक्त रूप से प्रकट हुआ है—

बुली हवा में खिली धूप है,

हुनियों कितनी सुन्दर रानी।

आश्रो सारस की जोड़ी से,

निरुल चलें हम दोनों प्राणी।

किन्तु यौन भावना जहाँ व्यक्ति को सजग व्यक्तित्व प्रदान करती है वहाँ उसकी (यौन भावना की) अतृप्ति इसे एकाकी भी बना देती है। एक एकाकीय निक्षेप ही और नैराश्य अस्मन्तोष और परवशता की देन होता है किन्तु घातक होने पर भी कभी कभी तो यह इतना मोहक प्रतीत होने लगता है कि व्यक्ति इसी दिव्यगत में पड़े रहने में आनन्द (?) का रसाश्वादन करते रहने में असाधारण रस लेने लगता है। पर नरेन्द्र का एकाकीपन इस विज्ञात का अखेट नहीं बन पाया है। ‘सामने का नाम’ कविता में इस एकाकीपन के चित्रण में अरुणी इस परवशता ने प्रति जो अस्मन्तोष उन्होंने व्यक्त किया है वह इसी लक्ष्य की ओर इंगित करता है।

एक यह तन नीम मुक्त-गा ही अकेला खड़ा है जो सामने।

पंक्तियों से नीर से उब,

भर गया तन खुश हुआ मन,

बौर की मधुगंध पैली।

भर गए ज्यों जीर्ण वन।

एक मैं हूँ खलता तन और मन में छलकता छल
व्यथा भर दी राम ने ॥

x

x

x

देखता हूँ दूर बैठा।

नाम की मजरित डाली।

घायु जिससे खेलती पिक ने।

निस अपनी बना ली।

तू अकेला है अजला, कदा मुझे हर सुबह हर
शाम ने ॥

असफल प्रेमनमित एकाकीपन का इतना मर्मस्पर्शी
वर्णन शायद ही अन्यत्र मिले।

ऐसी मन स्थिति में प्रकृति में सहानुभूति अथवा
समता रोज़ाने के लिए आतुर हो उठना स्वाभाविक है,
एक तो व्यक्ति वैसे ही स्वभाव से दुर्बल है और फिर
ध्वित होने पर तो उसकी अधीरता और भी अधिक
बढ़ जाती है, शायद इसीलिए प्राचीन आचार्यों ने
प्रकृति का उद्घापन रूप में वर्णन करना युक्तिसंगत माना
होगा। नरेन्द्र शर्मा की यह रचनाओं में यह प्रकृति
स्पष्ट रूप में मुखर है।

मैं उठा, उठा यह, जिवर चला,

भरे सग सम चन दिया चाद।

मैं गीता में यह आलों म,

बरना ओ रोया किया चाद।

x

x

x

अस्ताचलगामी चांद नहीं क्या।

मेरे ही दूट दिल सा,

टूटी नीला सा दूब रहा,

जिस को न निरुट का तट मिलता ॥

“घायो” [पलायन]

पर जो व्यक्ति इस असंतोष अथवा अतृप्ति को
दिव्य असंतोष बनाकर उसी में रस लेने लगने का
उपक्रम नहीं करत या स्वरूप से उसे रहस्यात्मकता
के आवरण में सहेज कर रखने की परप्रवृत्ति नहीं
करते वह प्रायः जीवन में स्वस्थ क्षणों में इस मन

स्थिति को समझने परखने को भी चेष्टा करते हैं। यह
स्वामाधिक भी है। यहाँ कारण है कि वाचनातेजना में
भाटा आने पर प्रायः ऐसे व्यक्ति पयास मात्रा में चित्त
शीलन और कभी कभी अप्रतिम एक झुक वाले भी हो
जाते हैं। समझने की बात कविता में नरेन्द्र की यही
मन स्थिति व्यक्त हुई है—

नींदी की आलों स दली,

तुमने महा प्रलय जल कण में,

की अनन्त को विषद कल्पना,

तुमने अचिर लुप्ततम गण में।

‘मुख दुल’ कविता में भी उनकी चेतना का यही
रूप प्रकट हुआ है।

मुख दुल के पिजर में बंदी,

कीर धुन रहा सिंग बेचारा।

मुख दुल के दो तीर चोर कर,

बहुते नित गमा की धरा।

तेरा जी चाहे जो बन ले,

तू अपना दरवा करता है,

जब तक मन में दुर्बलता है।

दुल से दुल मुख सेममता है ॥

पर इस व्यवस्था के लुप्त होते ही व्यक्ति कभी तो
मायवादिता और कभी मानव जीवन की परवशता
का महारा लेने लगता है। निर्वच्य ही यह प्रकृति
उसकी दुर्बलता की परिचायक है पर क्योंकि मानव
स्वभाव से दुर्बल है इसलिए उसका (प्रकृति का) कभी
रूमा समीप हो उठना स्वाभाविक है। नरेन्द्र की ‘सोना
वा चार’ कविता में यही प्रकृति मुखर हो उठी है—

बुद्धि कल्पना के पक्षां को,

काट रही जब नियति कतरनी।

कर परकैचकह रहेहो कर्म,

जैसी करनी वैसी मरनी ?

तुम ही जानो अपनी माया, मेरे तिरजनहार।

इसलिए हम कह सकते हैं कि नरेन्द्र का प्रेम छाया
वादी प्रत्यय भावना की भांति वायवी बनाने का ढोंग
रचता है, पर अचन के काय में मिलने वाली मासलता
मुखर करने का भी उसमें साहस नहीं है। परिणाम

स्वल्प वह उस यौन भावना की सुन्दर रूप बन गया है, जो अत्युत्तम रहने के कारण असंतुष्ट भी है और वृत्ति के लिए सलकनी भी है, पर सीमाज्ञान के कारण इसी अस्तन्वोप के आंचल में मुड़ डके रोनी सुचकनी रहती है। यहाँ पर यह प्रश्न उठना स्वाभाविक है कि क्या इस प्रकार की मनः स्थिति अनैतिक है अथवा मानसिक अवस्था की चोख है अथवा काव्य रचना के लिये अनुपुक्त है। पाल्मिक में यह मानसिक स्थिति आग की आर्थिक और सामाजिक व्यवस्था की देन है और इसलिए अपने में स्वाभाविक और सत्य होने के कारण उसे अनैतिक, अवस्था तथा रूप कह कर हेय अथवा अव्यक्तनीय नहीं ठहराया जा सकता है। इसके अतिरिक्त जब वह आज के आर्थिक तथा सामाजिक ढाँचे की धम है तो फिर उसे किस प्रकार अनुक्ति असाधारण अथवा अनुपुक्त माना जा सकता है। सब बात तो यह है कि आज के साहित्य में जिस व्यक्ति और समष्टि का चित्र भ्रम में चित्रण कर देने वाली सामान्यताही प्रेम-

भावना अथवा किताबी रोमांस अथवा 'समाज सेवा के घु घट में सुचकनी हुई वासनीनेजना का वर्णन मिलता है उससे तो यह मनः स्थिति कहीं अधिक सजी और स्वाभाविक है। इसमें आत्मप्रवचना और परप्रचारण कहीं भी नहीं पाई है और इसलिए मावी समाज की स्मरणा बनाते समय आज के साधारण नवयुवक की मनः स्थिति को समझने के लिए इस प्रकार की रचनाएँ अधिक या उपयोगी सिद्ध हो सकती हैं। वस्तुतः आर्थिक तथा सामाजिक परिस्थितियों के अनुसार ही हमारी यौन भावना नित्य नवीन रूप (विभिन्न प्रकार के प्रेम-भाव बन कर) धारण करती रही है और इसलिए वर्तमान परिस्थितियों में इसका जो रूप हो सकता था या है उसका एक पक्ष निरूपण ही नरेन्द्र की इन कविताओं में बहुत कुछ व्यक्त हो सका है। इन रचनाओं की उगादेयता तथा अमरता इसी तथ्य में निहित है।

(शेष पृष्ठ ५६ का)

उद्गाढन और विभाग तो हमें आगे के सर्गों में ही दिखाई पड़ता है। कथोत्रकथन भी कुछ लम्बे हो गये हैं जिससे काव्य की नाटकीयता पर थोड़ा आघात लगा है। हम सर्ग में कथानख का तो निरान प्रभाव है। पूरे के पूरे सर्ग कथात्मक का न होना प्रबन्ध काव्य की प्रबन्धात्मकता के लिए भी एक दोष माना जाएगा। इस सर्ग में कथा सुझ कवि और पात्र दोनों ही के हाथ से छूट गया है। सम्पूर्ण सर्ग वर्णन और कथोत्रकथन

पर ही टिका हुआ है। परन्तु जहाँ तक काव्य वैभव एवं भाव गौरव का सम्बन्ध है, वह वर्णन और अवाद दोनों में अपनी सम्पूर्ण मजबूती के साथ उपस्थित है। 'शृङ्गार' छंद में लिखा गया यह सर्ग भावा में छायावादी विषय प्रतिपादन में दार्शनिक एवं मनोवैज्ञानिक तथा चित्रण में अनिकाल्पनिक और प्रभाव में आदर्शवादी है। 'कामायनी' की सफलता की यह एक अनिष्ट कीर्ति लम्ब है।



जैनेन्द्र ने आज तक के प्रकाशित उपन्यासों में जिनमें हमने नवीनतम उपन्यासों मुद्रा, विमर्ग, अनीत की भी सम्मिलित किया जा सकता है—त्यागपत्र एक विशिष्ट रचना है। एक खास चीज है। लगता है 'त्यागपत्र' के प्रभाव में जैनेन्द्र कहानीकार मर रहे जाने, उपन्यासकारों में स्थान मिलता तो, पर धु धला-सा, आज जैसा चमकता हुआ नहीं।

यों यह शायद ठीक है कि जैनेन्द्र का प्रवेश द्विपदी युग की मध्या में हुआ था। उस युग का मोटी आदर्श वाहिता में जैनेन्द्र छोटी-छोटी मन की परतों की उड़कने और सीने का आवाह का कार्य करने लगे थे। जैसे शिशु के नन्ह-हाथों पर बड़ा बोझा दुपटा जाय भैसे ही जैनेन्द्र माया, वाक्यों और आकार की लपुताओं में उपन्यास की महिमा के बाहक बन गये थे। यह प्रवाद की व्यक्ततामयता समाविष्ट कर जैनेन्द्र ने एक नवान शैली की जन्म दिया। साथ ही प्रमादनी की इन्द्र परिस्थितियों को जैनेन्द्र ने जिन तन्वीना और बारीका से अनाना उतना ही प्रेमचन्द की व्यावहारिकता और प्रामोदता की उदात्त होकर छोड़ भा दिया। इन दोनों रत्नों से जो वस्तु जैनेन्द्र की अग्रस्य ले लेना था वही शायद वे न ले सके। वह वस्तु है इन दोनों की व्यापक समाहार शक्ति। प्रेमचन्द और प्रवाद सदा ही, इन दोनों का फलक (टैनवास) मूव व्यापक रहा है। प्रेमचन्द का तो कहना ही क्या! मोदान और 'रामभूमि' को पढ़ते हुये जगता है कि पाठक की एक नहीं दो जन्म के अनुभव मिल गये हों। इसी प्रकार चरित्र चित्रण की भी पूर्णता प्रेमचन्द की है वह हमारे कलाकार की नहीं है। पर एक बात है जो जैनेन्द्र की अपनी है। प्रेमचन्द नहीं सामूहिक मनोविज्ञान को ही खूब से बड़ा जैनेन्द्र ने व्यक्ति को स्पष्ट किया है। प्रेमचन्द ने जहाँ वर्ग पुरुष का चित्र खींचा है वहाँ जैनेन्द्र ने व्यक्ति न वर्ग की अभिप्राय है। इसा तरह जैनेन्द्र, प्रेमचन्द का तरह प्रामोद कमो नहीं रहे। उन्होंने गहर बुद्धि और जिस तरीके से बुद्धि, प्रेमचन्द नहीं खूब।

'त्यागपत्र' उनको महत्वपूर्ण सृष्टि है। इस उपन्यास में जो कलात्मकता, जो गहन-की-गहराई, जो चरित्र उधारने की शक्ति, जो अनुविष्णुता और जो कृतमसाहट देवने की मिलती है और पटक न मानव पर साय की मणि की तरह जगमगाती है वह अन्य उपन्यासों में कम रहेगी। इस उपन्यास का नाम मृ। है और नाम असरदार है। इस रचना के अन्तराल में एकवार गैर करतुमि नहीं होती। दूसरी बार में मन रमता है और तीसरी बार में दर्द का मीठातन मृ। आता है।

प्रेम और पूजा का इन्द्र त्यागपत्र की मूल चेतना है। प्रेम प्रेमा से किया जाता है और पूजा पति को। पति का ईमानदारी से दास्य भाव से—पूजा न बा मने, अतः बैरिस्टर दयाल की धूआ मृषाल ने जो जोरदार प्रश्न किये जो असरकन रहे। सने अग्रिक बुरी या अन्धी बात जो उससे की वह यह कि उसने अपने पति की विवाह से पहले की अपनी प्रपन कहानी कह मुनाई। पति झुझलाये जैना कि ग्राम पति झुझलाता है और उन्ना मृषाल पर से गहर निकल दी गई। इस घटना से जहाँ बुद्धि की ऊचाई ने नीचे आ बाना पड़ा वहाँ इसके साथ ही उपन्यास की नीचे से ऊचे बढ़ने का अवसर भी मिल गया। रहा प्रेम, वह तो गिराई के साथ ही असरकन हो गया होता क्योंकि वह शीला के माई ने था और ठगने विवाह नहीं हुआ। यह असफलता बुद्धि की लाचार है और जोवन मर की समरता उन जाता है यशवि इसी असफलता का क्लामक उद्गादन जैनेन्द्र का गैर माननी मफलता है।

जहाँ तक कथानक का प्रश्न है वह एकदम मौलिक है। हिन्दी में अभी भी उपन्यास लिखे जा रहे है अगर नय है कि इन वर्गों की मनस्थिति में त्यागपत्र को व्यष्टि एक ही है और लाल प्रकाश समूह में नाले प्रकाश विन्टु की तरह चमकमाने जाता चीन है। त्यागपत्र का जो अन्त है वह बड़ा हृदन विदारक है। उपन्यास पढ़ लेने पर बुद्धि का कान्तिरु मृषु मन की वह पर

खूब देर तक कौंधती है। वह बड़ी असहाय मृत्यु है जिसके सम्मुख पाठक भी बैरिस्टर साहब की तरह निमग्न, शांति खड़ा रह जाता है। शरत की रचना होती तो पाठक को शायद इतना मजबूर नहीं रहने दिया गया होता। उस समय 'अन्त' म' शायद वह पक्क पक्क कर रो उठता और इस तरह आमुखाओं की सहायता से मन का बोझ उतार देता। जैनेन्द्र ने मुश्किल में डाल दिया है। बेचारी बुद्धा का कारुणिक अन्त कुछ इतना प्रत्याशित हो गया है और बैरिस्टर दयाल का त्यागपत्र कुछ इतनी देर से दिया गया है कि पाठक रो नहीं पाता—Frustrated (डिस्टन) सा रह जाता है। जैत दद हो और न भी हो। गड़े हूने काटे के निकल जाने पर भी जैसे दयाल यही बना हो कि कुटा गया है और अभी उसका निकलना बाका है।

त्यागपत्र न बुद्धा मृगाल का चरित्र-विश्लेषणात्मक है और देर तक मृत्यु के डोरों में अटकना है। बुद्धा है और मानजे से वह कुछ अधिक प्यार करती है। इतना अधिक कि वह उसे बार बार अपने वस्त्र से निपटा लेती है। वह में यो भरना क्यों होना चाहिये? बुद्धा के आगामी चारित्रिक विकास को देखते ह्ये ल गता है कि वह वामना का लक्षिक परिहार ही होना। विवाह के बाद भी मृगाल को सुप्त नहीं मिलता। सन्तान न मिलने से वह अपना उदासी करण भी तो नहा कर पाती वह कई ऐसीगन्दगी में रपटती गुनरती है। कभी किसी व्यापारी की नन गुप्ति और कभी शि क्षिा वन कर आत्म गुप्ति देती और लोगो वह जिम्द- गो का धूँआ उड़ाये जाती है। पति का सशय और परित्याग, परित्यक्त जीवन के विपर्यय और विराग, मृगाल को किन्तु की एक में कमी तेज और कमा मद अपने बाली आग बना कर छोड़ देते हैं। उसको संव प्रहरीय हो जाता है। ससार की कोई गुदाई नहीं जिसे वह न भोग चुकी हो और इसीलिये गुदाइयों से भूत से प्यास से, दारिद्र्य से उधकी दोस्ती हो जाती है।

यथा बुद्धा मृगाल का चरित्र Abnormal है? यह प्रश्न इकार्वा के मन में आता होगा। शयद नहीं।

आज के किसी मनोवैज्ञानिक ने अगर यही रचना लिखी होती तो मृगाल का चरित्र निश्चय ही Abnormal होता पर वह जैनेन्द्र की सृष्टि है और जैनेन्द्र की विशेषता है कि वह मनोवैज्ञानिक के सिद्धान्तों में जीवन को नहीं बुनते, उन्होंने जीवन से मनोविज्ञान को बुना है। इसीलिये बुद्धा का चरित्र खूब प्रकृत है। वह जो बैरिस्टर दयाल की सपनता को भी सहज अचम्पन्न बनाये डालती है उसका बका ही सड़ज कारण है। वच्चा जैसे मा से रूठकर भोजन को अचहेलना कर कुछ प्रच्छन्न सुप्त पाता है, प्रिय जैसे प्रेयसी से रूठ कर मौन रह रहकर प्रेयसी को नीललाये देता है और भीतर ही भीतर अवर्णनीय गुदगुदा का दुलभ सुप्त लूटा करता है ठीक उसी प्रकार बुद्धा भी प्रिय के विराग से पति के परित्याग से और बैरिस्टर साहब की उपेक्षा कर आत्म मोहन का खटमिद्धा सुख प्राप्त करती है। यह आत्म-मोहन का गुल बका ही दिनचर्य होता है। इसमें हम पर कोई तरस लाता है, इसी भावना में समस्त आनन्द प्रपणालों का सचयन है और हम उस तरह की उपेक्षा करते हैं इसी विचार में प्रच्छन्न अहम् की जीवन आत्म-गुप्ति है।

बुद्धा मृगाल के चरित्र के प्रकाश में त्याग पत्र के सारे अन्य पात्र फीके रह जाते हैं। वे तो बुद्धा के चरित्र को कँबा से जानेवाली सोडियों मात्र हैं। इसीलिये वह भी लगना है कि उपन्यास का नाम त्यागपत्र शायद ठीक नहीं है। त्यागपत्र से होता क्या है? उपन्यास की घटनाओं पर और पाठक पर भी उसका कतई असर नहीं पड़ना। त्यागपत्र देकर बैरिस्टर दयाल कोई बहुत बका काम कर बैठे हों, ऐसा तो है ही नहीं।

जैनेन्द्र के उपन्यासों को एक विशेषता यह है कि वे उपन्यास होते ही नहीं वे तो एक लम्बी कहानी भर होने हैं। त्यागपत्र भी एक लम्बी कहानी ही है फिर भी उपन्यास वह इसलिए है कि क्यों कि उसका असर इतना ही व्यापक और गलत्सर्ही है जितना कि किसी उपन्यास का होना चाहिये। काश जैनेन्द्र त्याग पत्र जैसी एक आप रचना और लिख पायें।

प्रकृति के अग्रप्रतिम कवि 'पत' एक साथ तान रूपों में हमारे सामने आते हैं। प्रतिनिधि उपासक एवं प्रवर्तक। यदि एक ओर पत जी छायावाद के प्रतिनिधि कवि हैं तो दूसरी ओर प्रकृति के अनन्य उपासक एवं वर्तमान प्रगतिवादी धारा के प्रवर्तक भी हैं। यदि 'वीणा' और 'पल्लव' में आप के छायावादी रूप के दर्शन होते हैं, तो 'गु जन' में रहस्यवादी और 'सुगवाणी एवं मा म्या' में प्रगतिवादी रूप के दर्शन होते हैं।

आज छायायुग चिरस्मरणीय इसलिए नहीं रह गया है कि वह छाया की तरह आया और बिना ही गया कि इसकी स्मृति इसलिए बनी है कि इसने हमें प्रसाद, निराला और पत जैसा कलाकार दिया। यदि विचार कर देखा जाय तो हिन्दी में रोमांटिक साहित्य की छाया के आधार पर 'छायावाद' के जनक प्रसाद जी ही उद्भूत हैं। परन्तु अत्यन्त दुःख की बात है कि इस छायावाद की जनक की भमता कुछ अधिक दिनों तक नहीं मूलम रह सकी। वे इसे किशोरावस्था में ही छोड़कर चल बसे। इससे पश्चात् लालनपालन का भार 'निराला' और 'पत' जी के कंधों पर ही आ पड़ा। यदि एक ओर 'निराला' की दार्शनिक चिन्तन से छायावादी कविताओं में तब भर रहे थे तो दूसरी ओर पत जी अपना बोल, सुहृद्धार कल्पना से उसमें भर मला भर रहे थे। यदि 'निराला' में भावों का कला है तो 'पत' जी में भावों की सामाजिक मादव। यों विद्वत्-व्युत्पन्न की भावना दोनों में ही मिलती है। पत ने अपने जीवन में सौंदर्य और संगीत को प्यार किया है। इसीलिए तो अपनी कृतियों में भी जीवन की स्वर्णयि विभूतियों का खनीव और सुन्दर चित्रण उपस्थित किया है। लेकिन निराला की कविताएँ हर्ष विषाद तथा सामारिक आचम प्रेम के उद्देश्य से भरी हैं। या दार्शनिक क्षेत्र में तो दोनों ही रहस्यवादी तथा छायावादी हैं किन्तु पत में छायावाद का आग्रह अधिक है। निराला में तो हम रहस्यवादी का ही आग्रह अधिक पाते हैं। 'निराला' का राज्य यदि अपनी प्रतिमा की गडिलता में एक गहन निर-कानन बन गया है तो पत का काव्य

अपनी स्वच्छ सुमपा में पल्लवित ॥ जिन उद्यान।"

पत जी एक प्रतिनिधि कवि हैं। प्रतिनिधि कवि युग की सृष्टि और सन्त दोनों ही होते हैं। उनकी कृतियों में भाववत् और कलावत् दोनों ही पुष्ट होने हैं। भावना के क्षेत्र में कल्पना ही पत की कविता की विशेषता रही है। वही उनकी बहुमुखी रचनाओं का आधार रही है और उसमें रमणीयता का सचार विलसत करती रही है। दूसरे शब्दों में यदि हम इसे ही उनकी सार्वसृष्टि का मापदण्ड कहें तो कोई अत्युक्ति नहीं होगी।

उनकी सौंदर्यानुभूति ने ही उनकी कल्पना शक्ति को प्रेरण दल दिया है। उनकी कल्पना प्रेम के दोनों पक्षों (सयोग वियोग) को समान सौंदर्य का माध प्रकट करने में तरा भी नहीं हिचकता, कुठित नहीं होती।

पत जी की हम उनके काव्य जीवन के आरम्भ में सौंदर्य और प्रेम के स्वर के रूप में ही पाते हैं। उनकी सौंदर्य की साधना पुरा सीमा में नहीं बंधकर व्यापक सी हो उठी है। उन्होंने प्राकृतिक, आत्मिक एवं मानसिक तीनों प्रसार के सौंदर्य की साधना की है। प्रकृति के साथ तो माना इनका आधार आश्रय ग्रन्थ है।

'प्रकृति प्रेरक रचनाओं में पत काव्य का ऐसी मूल भित्ति का निमाण किया, जिसका आलम्बन या आन उनका स्वर्ण कृतियों हिन्दी कविता में आलोचन-मन्त्रम हो अभय स्थिति में है। प्रकृति ने उनका काव्य की नींव में प्राचलता तथा परिमार्जित अभिव्यञ्जना के लक्ष्य में वेत किये निरुक्त कारण उनकी चिन्तन तथा कल्पना सृष्टि वही अभ्यस्य तथा अधुन हो गई है।' उनकी प्रकृति प्रियता इन पंक्तियों से अच्छी तरह व्यक्त होती है छोड़ दुर्गा की मृदु छाया ताड़ प्रकृति से भी माया बाल तरे बाल जाल में कैसे उलझा हूँ लोचन? प्रकृति के सभी रूपों का नैवा प्राचल वर्णन इनकी लेखनी से बन पड़ा है वैया कितो में नहीं।

प्रकृति का नारी रूप में चित्रण तो उन्होंने किया है, माध हो "कला तो यह बादल है", शीर्षक कविता में उन्होंने प्रकृति का माँ के रूप में ग्रहण किया है।

आचार्य पण्डित महावीर प्रसाद द्विवेदी के सद्-प्रयत्नों के परिणाम स्वरूप खड़ी बोली गद्य की भाषा तो बन गई थी, किन्तु ब्रज भाषा की सहज मधुरता और कोमलता के सामने उसे कविता के सर्वथा अनुपयुक्त समझा जाता था। गुप्त जी ने खड़ी बोली की कठोरता का परिहार कर उसमें ब्रजभाषा जैसी मधुरता और कोमलता उत्पन्न की। उन्होंने न केवल भाषा-क्षेत्र में ही पथ प्रदर्शन का कार्य किया अगुआई का क्षेत्र में भी नवीनता और मौलिकता का परिचय दिया। जीवन और जगत के मौलिक दृष्टा होने के नाते गुप्त जी प्राचीन आख्यानों में अनुभूतिगत सत्यता का प्राण फूँकने में पूर्ण सफल हो सके हैं। व्यापक दृष्टि-कोण, प्रत्यक्ष प्रतिभा और उत्कृष्ट कला का सुन्दर समन्वय होने के कारण वे सम-सामयिक सभी प्रवृत्तियों का अपने काव्य में सफल प्रतिनिधित्व कर सके हैं।

“जिसे देश का कवि कह सकते हैं वे अनेकले मैथिली-शृंगार गुप्त हैं,” मानव। गुप्त जी मधुप्रथम राष्ट्रीय कवि हैं पाछु कुछ और। यों तो हिन्दू-गुरुल’ स्वदेश-सगाव, और जिसान आदि ग्रन्थों में राष्ट्रीय रुग्ण, देश प्रेम, और जाति सेवा’ के भाव भरे हुए हैं किन्तु ‘भारत भारती’ के गीतों में राष्ट्र प्रेम और देशानुराग की भावना पूर्ण वेग के साथ उमड़कर बह निकलती है। भारत भारती में उन्होंने अनीत के गौरव की भाँती प्रस्तुत की हैं, अनीचीन दय नीय दशा का चित्र टीचा है तथा मयिष्य के लिए आशा का संदेश दिया है। उनका सर्वश्रेष्ठ रचना ‘सावेत’ में भी स्वदेश प्रेम की भावना दिखलाई पड़ती है। ‘मातृभूमि जन्मभूमिश्च स्वर्गा दीप गरीयसी’ के आदर्श का पालन करने वाले राम श्रयोव्या से बिछुड़ते समय प्रेम विह्वल हो उठते हैं —

“जन्म भूमि ते प्रशुति और प्रस्थान द ।

हमसे गौरव गर्व तथा निज मान दे ॥

हममें तेरे व्यापन भिमल जो तत्व है ।

दया, प्रेम, नय विनय शील गुप्त सत्व है ॥

उन सबका उपयोग हमारे हाथ है ।

सूक्ष्म रूप में सभी कहो तु साथ है ॥”

गुप्त जी वैष्णव हैं उनकी वैष्णवता ‘सावेत’ तथा ‘पंचयटी’ में पूर्ण रूप से झलकती है। वैष्णव धर्म के अनुयायी होते हुए भी ‘दापर’ में मन मोहन कृष्ण की बार्मो कोश दिलाकर, यशोधरा में और कुशान गीत योद्धों की कक्षा का प्रतिपादन करके तथा ‘कावा कर्ब ला’ में हसन और हुसैन चरित्रों का विशद चित्रण करके उन्होंने व्यापक दृष्टिकोण एवं उदार हृदय का परिचय दिया है। “उन्ने जीवन में जो मिटाव, जो मोलावन, जो दैन्य, जो उदारता और जो गम्भारता है उसका भेष उन्ने हृदय की राम-मयता को है” राजेश्वरिह गौड़। उनका ‘वैतालिक’ गुच्छल, ‘हिन्दू’ ‘अनघ’ आदि यद्यपि प्रधानता हिन्दू-राष्ट्रीयता की ही है तथापि अन्य धर्मों के प्रति एक भी राष्ट्रीयता विरोधी शब्द उन्होंने नहीं कहा है। यह ही नहीं, ‘उदार चरिताना तु समुपेय कुटुम्बकम्’ के आधार पर उनका दृष्टिकोण विश्व-व्युत्पन्न का पोषण रहा है। उन्होंने जिस धर्म का प्रचार किया है वह है मानव-धर्म।

“हिन्दू ही या मुसलमान हो नीच रहेगा फिर भी नीच। मनुष्यत्व सबसे ऊपर है पूज्य नहीं मरहल ते धीर्च ॥”

गुप्त जी सच्चे अर्थों में राष्ट्रीय कवि हैं। विनाश पथ पर निरन्तर प्रसर होते होते आज उनकी राष्ट्रीयता सार्वदशिक और सार्वकालिक बन गई है।

चिरमाल से उपेक्षित नारी के प्रति गुप्त जी ने विशेष सहानुभूति दिखायी है। ‘कयिया की उर्मिला विषयक उदासीनता’ से उनका मानव आन्दोलन हो उठा और उन्होंने उसे उचित स्थान प्रदान करने के लिए ‘सावेत’ जैसे उत्कृष्ट महाकाव्य की रचना कर डाली। स्वयं लक्ष्मण का वह मुग स उर्मिला के प्रति

गुप्त जी ने निम्नलिखित शब्द कहतवाये हैं -

“अवश अवश ? तुम सकल वर चीरता ।

धिव्र की सम्भीरता ध्रुव धोरता ॥

बलि तुम्हारी एक बौंकी दृष्टि पर ।

मर रही है जी रही है मृष्टि भर ॥”

प्रायश्चित्त ना अग्नि में तपकर वैश्यी का चरित्र भी
वरे कुन्दन न भक्ति चमक गया है । उर्मिला जी व
चरित्र द्वारा गुप्त जी ने भारतीय नारी व चरित्र की
शालीनता प्रष्ट की है । वह पनि नियोग त्रय दुष्ट से
जलती हुई छाट छाट अँट बहाती है किन्तु सहिष्णुता
की गरकार भूति बनकर सब दुष्ट सहन करती है ।
माने के बादहने गर्म म नारी को पुष्टों के साथ
कन्ये ने त्रया भिलाकर युद्ध में लड़ने को उत्तर पाया
जाता है । ‘यशोधरा म ययपि ‘अपना जीवन हाथ ।
तुम्हारी यही कड़ानी, अँचल में है दूध और नयनों
में पानी” की दृष्टिगत रखते हुए नारी जीवन के दी
पक्षों आदर्श और पतिव्रता पनि पर प्रकाश डाला गया
है, तथापि पुष्टों से भी बढकर त्याग, समाज सेवा की
भावना और सघर्षों से जूझने की प्रवृत्ति यशोधरा ने
रोम रोम से प्रभुदित होती है । लम्बी जो युद्धीवन
जी भी कह उठते हैं ।

“गोपा बिना गीतम भी ब्राह्म नहीं मुकली”

महात्मा बुद्ध नारी का ‘स्वतन्त्र यत्ना और महत्ता’
को स्वीकार करते हुए घोषित करते हैं -

‘दीन न हो गोपे सुनी दीन नहीं नारी कभी’

गुप्त जी विराग से राग रह कर सदैव अपने
समय का प्रातनिधित्व करते रहे हैं । देश की सामयिक
समस्याओं, विदेश प्रेम, अहिंसा, समाग्रह, ग्राममुधार
अछूतोद्धार, मजदिये, आदि पर उन्होंने विचार
प्रष्ट किये हैं । सारेत म राम का निपाद राज से भेट
करने का प्रसन्न मानो शत्रुता में कने सलवाने का प्रसन्न
है । पंचवटी में मानव धर्म के नाते राम सभी का मन
सृष्टि करना अपना परम धर्म समझते हैं -

‘गुह निपाद शयरी तक का मन रखते हैं प्रभु कानन में”

सीता महारानी वनस्थली के मन्य पावन दृष्टिबों
में समाज भेदिका व रूप म कोल, किगात, और भील

बालिकायाँ को अपने हाथ से कात उनकर शरीर ढाँव
ने ना पुनीत सन्देश देती हैं ।

‘तुम अर्द्ध-नग्न क्यों रहो अशेष तमय में”

आओ हम कानें तुने गान की लय म ।”

सिद्धराज को माना मोलन्द सोमनाथ दर्शनार्थियों
पर शोषे गये कर को हटाने के लिए ‘भूप हड़ताल’
कर देती है, राम को वन गमन से रोकने के लिए
अयोध्या निवासी सत्याग्रह कर देते हैं । इन दोनों
स्वलों पर क्रमश ‘सिद्धराज’ और ‘वाक्त्रे’ में गौरी
बाव की स्पष्ट झक झकाह दिवाई पड़ती है । ‘अनघ’ ‘कि
सान’ आदि वार्थ में भी गागीराद विचार-धारा का
पूर्ण परिपाक हुआ है ।

गुप्त जी अपनी श्रम मजदूरों के सबेरे हिलेरी, दीन
दुगियो व दिमायती, माप्रदायिकता व कटुआलोचक
सामाजिक सोपण और राजनैतिक दातना के तीन वि
रोधी तथा पूँजीवाद के शत्रु हैं । उनके काव्य में सर्व
व मानवतावादो दृष्टि कोण की पुष्टि हुई है । उनका
साहित्य ‘रत्न’ रत्ना के लिए’ न होकर जीवन की दृढ
पृष्ठ भूमि पर आधारित है ।

गुप्त जी की ग्रन्थ बड़ी विशेषता है उनकी आशा
वादिता । यह आशा उनकी आस्तिकता के कोई म
पल्लवित हुई है । उनके प्राय सभी पात्र तु छों की अन्ध-
कार मय रजनी के बीच आशा के आलोक का अवलम्ब
ग्रहण कर जीवन-यथ का निर्माण करते चले जाते हैं ।
उर्मिला न हृदय गी यही आशा चतुर्दशन वर्षों का
वर्ष अपथि को पार करने ॥ सहायक होती है -

“री आवाग। फिर भी वन-त

जैन मर प्रिय प्रेम वन

हुता का भी है एक अन्त ।”

यद्यपि गुप्त जी पत नी की भौति प्रकृति के कवि
नहीं हैं, नवनि के प्रवृत्ति की चरित्र शाला में अनेका-
नेक मनोरम दृश्यों से अभिभूत हुए बिना नहीं रहे हैं ।
उनकी प्रकृति मंदिर शान्त, सुदुल, नूतन और आरपंक
है निरुन्ध नहीं । विरह वर्णन उनकी प्रवृत्ति सवेदन
शील वन बानी है -

(शप पृष्ठ ७४ पर)

'उसने कहा था'—एक विवेचन

[सु० श्री प्रेममखी निगम]

हिन्दी के ख्यातिप्राप्त विद्वान गुलेरी जी ने 'उसने कहा था' कहानी बहुत अच्छी तथा उच्चमोष्टि की लिखी है। यह हिन्दी की सर्वश्रेष्ठ कहानी है। यह कहानी उस समय लिखी गई जब कहानी की शोषणा बरथा थी, फिर भी यह कहानी इतनी सुंदर, इतनी प्राज्ञ, इतनी जिज्ञासपूर्ण है इतनी स्वाभाविक व इतनी उत्कृष्ट ! लखी गई है कि आश्चर्य है। यह कहानी बहुत ही महत्वपूर्ण है। मानव के आन्तरिक की छेद डालती है, उसका प्रलाप को पढ़ते समय किसी पाठक का आँसू नहीं धरेगा। 'इसमें पढ़ने बर्थायवाद के बीच सुविधि की चरम मर्यादा का भीतर भावुकता का चरम उत्कर्ष अत्यन्त निपुणता के साथ सफुटित है। घटना इसकी ऐसी है जैसे बराबर हुआ करती है पर इसका भीतर के प्रेम का एक स्वर्णीय स्वरूप भाक रहा है—केवल भाक रहा है, निर्लज्जता व साथ पुकार या कराह नहीं रहा है। कहानी भर में कहीं प्रेम के निलज्ज—प्रदन्तता, वेदना की भीमल विविध नहीं है। सचि के सुकुमार से सुकुमार स्वरूप पर कहीं आघात नहीं पहुँचता। इसकी घटनाएँ ही बोल रही हैं, पात्रों के बोलने की अपेक्षा नहीं है।' ये पंक्तिश्री रामचन्द्र शुक्ल जी ने अपने साहित्य में लिखी है।

इस कहानी की पढ़ने से हमारे सामने एक सजीव और सरिलिखित चित्र उपस्थित हो जाता है जिसमें हम नित्य ही रहस्यों में देखा करते हैं। अतएव हम इसे कोरी कल्पना न कह कर समृति का एक सजीव चित्र ही कहेंगे। द्वितीय इसमें वातावरण की मन्थना एवं विशालता के बीच इसी प्रारम्भिक भाग में नायक और नायिका का लेखक ने प्रथम मिलन करा कर कहानी के लिये विकास का मार्ग अनूठे ढंग से खोल दिया है। जिस प्रकार मयमाला या आच्छादिन चन्द्रमा के बाहर निकलने में कोई रुन्देह नहीं रह

जाता ठीक उसी प्रकार उस लड़के और लड़की का क्षीण वातावरण पढ़ कर हमारे हृदय में यह धारणा बद्धमूल हो जाती है कि आगे चलकर लेखक इनके विषय में कुछ कहेगा और इन जानकारी के लिए हमारी उत्सुकता जाग्रत हो जाती है।

कहानी के प्रारम्भिक भाग में आकर्षण है जिसे पढ़ते ही हम मन्त्र-मुग्ध हो जाते हैं, आगे की कहानी के साथ इसका पूरा पूरा सामनस्य है और कहानी के उद्देश्य की भाँकी तो हम इसी भाग में मिल जाते हैं। कहानी का आरम्भ किन्तु सुंदर सजीव और उत्कृष्ट पंजाबी वातावरण से हुआ है। "बड़े बड़े शहरों के दूकाने गाड़ी वालों की लज्जान के बीचों में जिनकी पीठ छिप गई है और कान पक गये हैं उनमें हमारी प्रार्थना है कि जल्दतर व बम्बूकाट वाला की बोली का मरहम लगावे।" जब बड़े बड़े शहरों की चौड़ी सड़कों पर छोटे की पीठ का नाउक से धुनते हुए इसके वाले कभी छोटे की नानी से अपना निरुद्ध सम्बन्ध स्थिर करते हैं, कभी राह चलते पैदलों की आँखों के न होने पर तरस खाते हैं, कभी उनका पैरों की श्रृंगुलियों के पीरों की चोरकर अपने ही को सताया हुआ बतते हैं और सतार भर की श्वाभि, निराशा और खोम के अवतार बने नाक की बीच चले जाते हैं।

वातावरण के बाद निरुद्ध ठीक समय और उपयुक्त स्थल पर कहानी के मुख्य भाग का आरम्भ हो जाता है जो कि दुःखलता, बुद्धिमान और सतर्कता के साथ किया है—"जैसे बम्बूकाट वालों के बीच में होकर एक लड़का और एक लड़की चौर की एक दूकान पर आ मिलें। उसके बालों और उसके दीन सुपन से जान पड़ता था कि दोनों मिल हैं वह अपने मामा के वेश धोने के लिए दूध लेने आया था और यह रसोई के लिए उड़ियों।"

कथानक का प्रवाह बड़ी सुन्दर गति से अपने लक्ष्य की ओर उत्तरोत्तर अग्रसर होता रहता है। लेखक का लहनासिंह के अपूर्व आत्मत्याग और बलिदान का उद्घाटन करना है, इसीलिए घटनाओं के संसर्ग में स्वच्छन्दता से प्रवाह इसी की ओर मग्नाकिनी की तरह बहता रहता है। युद्ध से छुट्टी में घर आने के बाद और पुनः लड़ाई में लौट जाने के पूर्व गुलेरी जो ने उस अन्वेषण की ओर लड़के की भेंट करा कर कहानी में जान डाल दी है, उसमें अद्भुत शक्ति आ गई है। हमें गुलेरी जी की आदर्श कहानी-कला के यहाँ दर्शन होते हैं—“उब चलने लगे तब खेदार जनाने में से निकल कर आया, बोला—लहनासिंह, खेदारानी तुमको जानगी है, पुकारती है, जा मिल आ। लहनासिंह भीतर पहुँचा। खेदारानी मुझे जानती है? कब से रे-खेमेट के कपाटों में कभी खेदार के घर के लोग रहे नहीं। बरबाजे पर जा कर मर्या टेकना कहा। आशीस लुनी।

लहनासिंह चुप।

“मुझे पश्चात्ताप।

“नहीं र”

“तेरी कुदमाई हो गई घन कल हो गई देखते नहीं रेयमी बूढ़ों वाला सानू-अमृतसर में—”

गुलेरी जी ने कहानी का प्रमाण ऐक्य बड़ी सतर्कता से निभाया है। घटनाओं की जोड़ी और गठन उसी गुलेरी जी की ‘उत्तरे कहा था’ में देखने की मिनती है, कैसी हिन्दी की ओर किसी कहानी में नहीं। लहनासिंह अर्थात् की सुनहली स्मृतियों की लेकर अपने जीवन के पथ पर आगे बढ़ता रहता है। कालान्तर में तेरी कुदमाई हो गई की सुनकर उसे अपने जीवन में प्रेरणा मिलती है। इसके लिए लेखक ने पीछे धीरे से मानो कहानी की उभना, त्यागपूर्ण आदर्श का कियामत रूप, उस साधारण लहनासिंह को फनका कर पाठकों के हृदय की सुरक्षा ही सानान्यमात्र भूमि से एक उच्च स्तर की ओर मोड़ दिया। वहाँ पहुँच कर हमें कष्ट रस से लयमय हो जाना पड़ता है। प्यान रहे युद्ध के दृश्य का एक और भी महत्व है। इस

घटना के द्वारा ही लेखक ने लहनासिंह, हनारासिंह के साथ न हो तो शायद लहनासिंह को उस अन्वेषण बालिका की याद ही बनी रह जाती, परन्तु कुशल कलाकार ने इन समस्त घटनाओं को एक धागे में ऐसा बाँध दिया है कि वे हमें अत्यन्त सुन्दर, स्वाभाविक और मूल्य मालूम देती हैं।

‘उत्तरे कहा था’ चरित्र प्रधान कहानी है। लेखक ने जमादार लहनासिंह का चरित्र बड़ी ही सावधानी और सूक्ष्म के साथ रिया है। वह एक आदर्श रूप लेकर हमारे सामने आता है। वह मित्रवर्मी है, दया प्रेम और लोककल्याणकारी भावना उसमें कूट कूट कर भरी हुई है। त्याग, बलिदान का जो अर्थ है वह मानव के भेदभाव को मिटाकर उसे मानवता की उच्च भूमि पर प्रतिष्ठित करता है। कहानी के नायक और नायिका का पारस्परिक परिचय और मिलन लेखक ने बहुत थोड़े शब्दों में करा देना है। दूसरे-तीसरे दिन सञ्जी वाले अथवा दूध वाले के यहाँ सड़क पर चन्ती हुई मोटर गाड़ियों की आत्यधिक भीड़ से अपने आपकी बचाते हुए वे मिल जाते हैं। टॉगे के नीचे स्वयं आकर बालिका की रक्षा करना। लहनासिंह एक ऐसा पात्र है जिसके लिए मृत्यु का कोई महत्व नहीं, प्राणों की कोई परवाह नहीं। वह मर जाना चाहता है, लेकिन एक ऐसे आदर्श के लिए जिससे कि वह खेदारानी के शब्दों का पालन कर सके। हमने अधिक सुन्दर मृत्यु लहनासिंह के लिए क्या हो सकती है कि वह एक उस आदर्श की रक्षा के लिए प्राणों का परित्याग कर दे। मानव जीवन में ऐसी सुपद मृत्यु विशेष महत्व रखती है। लहनासिंह के चरित्र का यह विशेष पक्ष निखर कर हमारे सामने आता है—“मदया, मुझे और ऊँचा कर ले। अपने पट पर मेरा सिर रख ले।”

बडीरा ने वैसा ही किया।

हाँ अब ठीक है। पानी मिला दे। बस। अब के हाड़ में यह आम खून फेरेगा। बाचा भतीजा दोनों यहाँ बैठ कर आम खाना। जितना बड़ा तेरा भतीजा है उतना ही यह आम है। जिस महीने उसका जन्म

हुआ था उसी महीने में मैंने इसे लगाया था।”

लहनासिंह, सुवेदार, हजारीसिंह और बीमार बोधासिंह की रक्षा कर सुवेदारजी के बचन का पालन करता है। स्वयं अपनी मृत्यु स्वीकार करता है। कहानी की अमाधारण सफलता का कारण लहनासिंह का अपूर्व आत्म त्याग और बलिदान है।

गुलेरोजी की प्रमुख विशेषता यह है कि एक शब्द भी अनावश्यक नहीं है। शब्दावली से एक ऐसी छमछुर रागिनी निकलती है जो हमारे हृदय को गुदगुदाने के साथ ही साथ एक प्रकार का रागात्मक सम्बंध भी स्थापित करती है। ‘उसने कहा था’ में उनकी व्यञ्जना मजी हुई परिष्कृत भाषा है। भाषा स्पष्ट, सरस एवं व्यावहारिक है। वाक्य विन्दास आकर्षक, गठित और मुहावरेदार है। मुहावरे गुलेरोजी को विशेष प्रिय हैं और व्यर्थ लिखने में भी वे पूर्ण पड़ते हैं। लहनासिंह हँसकर बोला— वधो लपटन साहब !

(शेष पृष्ठ ६२ का)

वह विरह वेदना से इतनी व्याकुल हो जाती है कि कृष्ण पर भी संदेह करने लगती है। वह अपनी सखी से कहती है कि अब मैं (कृष्ण) हमारे किस काम आवेगे ?

“पल पल अति पीके हो रहे हैं सितारे ।

वह खपल न मेरी कामनाएँ- करेंगे।”

इस प्रकार जहाँ भी राधा लोक-सेवी, और उदार रूप को लेकर आती वहीं दूसरी ओर वह मोह मग्ना, प्रेयसी, कीमल-हृदया और वियोगाग्नि से व्यथित नारी के रूप में भी आती है। वह स्वयं अपनी इस प्रेम-जन्म दुर्बलता को स्वीकार करती है—

(शेष पृष्ठ ७१ का)

“मेरा ताप और तप उनका जलती है वह जलरथही।”

गुप्त जी ने प्रकृति का आलम्बन मानकर भी सुंदर चित्र खींचे हैं—

“बाह चंद्र की चंचल किरणें खेल रही थीं जल यल में
स्वच्छ चांदनी बिखी हुई थी अजनि और अश्वरत्न में”

सखेय में गुप्त जी का काव्य राष्ट्र-प्रेम, शिव-भक्त्य और आस्तिकता में अनुप्राणित है। वे प्राचीन सभ्यता और संस्कृति से अत्यन्त प्रभावित हैं। “उनका

मिजाज कैसा है ? आज मैंने बहुत सी बातें सीखीं। यह सीखा कि सिल सिगरेट पीते हैं। यह सीखा कि जगाधरी जिले में नीलगायें होती हैं। और उनके दो फुट चार इंच के खीम होते हैं। यह सीखा कि मुसलमान खानसामा मूर्तियों पर जल चढ़ाते हैं और लपटन साहब खोते पर चढ़ाते हैं।” छोटे छोटे वाक्यों का प्रयोग किया है। उर्दू, अंग्रेजी प्रांतीय शब्द भी आ गए हैं जैसे—खमालू, फगका, उदमी, बूटे, होरें, बरानकोट, कम्पनी, खोते, मौन, गोट, डैम, इत्यादि।

इस कहानी में लेखक ने साधारण वस्तुओं की साधारण रूप से वर्णित किया है। वर्णन इतना स्वाभाविक और रोचक है कि हमारा ध्यान कहानी से हटता ही नहीं। कहानी आसानी सरस और स्वाभाविक रूप से हृदय को स्पर्श करती हुई समाप्त हो जाती है।

“निलिप्त हूँ अधिकतर मैं निवृत्त संवत्ता हूँ।

तो भी होती अति व्यथित हूँ श्याम की वाद आती।”

इस प्रकार “प्रिय प्रवासी” की बन सामग्री प्रेम की दुर्बलता ही है। इसी वातावरण में वह विकसित हुआ है। कुल मिलाकर तीन नारी-चित्र हमारे सामने आते हैं—स्नेहमयी माँ यशोदा का, प्रेयसी राधा का और बावरो गोपिकाओं का। इनमें से पहले दो चित्र ही अधिक महत्वपूर्ण हैं। इन चित्रों की रेखाएँ यद्यपि भिन्न भिन्न रूपों में आई हैं, फिर भी इनको रंगने व संवारने में जिस रंग रस का प्रयोग किया गया है वह सामान्यतः एक ही है—और वह है—“वियोग”

समस्त काव्य जीवन और जगत की परिभाषा के रूप में व्यक्त हुआ है। प्राचीन रण्डहरों की महत्वपूर्ण सामग्री लेकर उन्होंने जीर्णोद्धार ही नहीं किया, बल्कि मूर्तियों को जोड़ तोड़कर उन्होंने उनमें नया रंग भी भर दिया है,” राजेन्द्रसिंह गोह। उपर्युक्त गुणों के कारण गुप्त जी का काव्य-युगो-युगों तक मानव मात्र का कण्ठ द्वार बना रहेगा।

संस्कृतचर्चा

‘सरस्वती सवाद’ आन अपने जीवन के चार वर्ष पूरे करके पौंचवें वर्ष में प्रवेश कर रहा है। इस शुभ अवसर पर हम अपने सहयोगी लेखकों एवं सदस्य पाठकों का अभिनन्दन करते हैं। साथ ही उनके कृपा पूर्ण सहयोग के लिए आभार प्रकट करते हैं। हमें पूर्ण विश्वास है कि भविष्य में भी उनका सहयोग हमको हसी प्रसार प्राप्त होता रहेगा।

एक सप्ताह दिनों से कि हिन्दी की चर्चा सुनाई द रही है। ऐसा प्रतीत होता है कि हिन्दी में साहित्य के निर्माण का कार्य कम होता है, उसका राज्य भाषा पद के प्रति विरोध अति प्रकट किया जाता है। लोग हिन्दी भाषा भाषियों को ‘हिन्दी वाले’ करने समीक्षित करते हैं और इस प्रकार की बातें कहते हैं कि ‘हिन्दी वालों’ को यह करना चाहिए, हिन्दी वालों को यह करना चाहिए, वे हमको अमुक अमुक आश्वासन दें, वे अमुक त्याग करें इत्यादि।”

हम सम्मन्य में हमारा निवेदन है कि आज हिन्दी केवल हिन्दी भाषा भाषियों की ही नहीं अपितु देश के समस्त निवासियों की भाषा है। उसके ऊपर सत्ता समान अधिकार है और उसके प्रति सबने समान उत्सव्य हैं। फिर यह हिन्दी वाले और गैर हिन्दी वाले का भेद क्योंकर है।

हिन्दी भाषा भाषी लोगों ने हिन्दी की उत्पत्ति के लिए अपना गूढ़गोपीता एक किया है और आगे भी करेंगे। हिन्दा चाहे राज्य की भाषा रहे अथवा नहीं रहे। दसवीं शताब्दी से लेकर आज तक पूरे, हजार वर्षों तक, हिन्दी निरन्तर उत्पत्ति करता रही है, उसका साहित्य अनाप गति से विकासमान रहा है। जो लोग ये समझते हैं कि हिन्दी का भविष्य उनका कृपा-कटाक्ष पर निर्भर है, हमारे विचार से वे लोग भ्रम में हैं अथवा कानों से देखने का प्रयास करते हैं। हिन्दी की राजभाषा के पद पर प्रतिष्ठित करके सरकार ने हिन्दा भाषा भाषियों के ऊपर कोई किसी प्रकार का दायित्व नहीं किया है। हिन्दी योजनित प्रवर्धित,

लोकप्रिय एवं सुयोग्य है। अतः राजभाषा-पद पर प्रतिष्ठित कर दा गई है।

हमारे विचार से हिन्दी के अधिकांश विरोधी अभा भी हीनत्व मानना से ग्रसित हैं वे अभी भी अंग्रेज और अंग्रेजों के मानसिक दास बने हुए हैं। यदि ऐसा नहीं है और वे सचमुच यह चाहते हैं कि हिन्दी राज्य भाषा न बने, तो हमारा उनसे निम्न निवेदन है कि वे मुनकर कहें कि वे क्या चाहते हैं। उन्हें चाहिए कि कुछ ठोस सुझाव दें ताकि हिन्दी को हटाने अन्य भाषा की प्रतिष्ठित किया जा सके। जबकि विरोध करने तो हम अपना और अपने देश का अधिकार कर रहे हैं। हमारा बहुमूल्य समय केवल वाद विवाद में ही नष्ट किया जा रहा है। हम हम आवश्यक समझते हैं।

हिन्दी विरोधियों का दो मत ही मकाने है। यथा—(१) अंग्रेजी ही राज्य भाषा हो वह जहाँ की तहाँ बनी रहे। हमारा निवेदन है कि वे हिन्दी का विरोध करने की बजाय अंग्रेजी के पक्ष के मण्डन में अपनी शक्तियों का प्रयुक्त करें। यथा (२) देश की कोई अन्य भाषा हिन्दी के स्थान पर प्रतिष्ठित की जाए। उनसे भी हमारा यही निवेदन है कि वे भी अपना पक्ष तैयार करें। वे बतायें कि हिन्दी के मार्ग में आने वाली कठिनाइयाँ उस अन्य भाषा के मार्ग में नहीं आएँगी। उस भाषा के बोलने वाले लोग क्या-क्या त्याग करने को तैयार होंगे, तथा उस भाषा में विज्ञान आदि में सम्प्रतिष्ठित कितने लाभ पारिभाषिक शब्द तैयार हैं—आदि।

हमारा यह निश्चित मत है कि राज्य भाषा का विरोध करना, यदि देश-द्रोह नहीं, तो कम से कम देश प्रेम की कटि में तो नहीं आता है। विरोध उबल खली लोकप्रियता के लिए किया जाता है ‘हिन्दी वाले’ शब्दों का प्रयोग एक नैतिक आश्वासन है। हमारा सरकार से निवेदन है कि वह इस प्रकार का स्पष्ट घोषणा करद कि हिन्दी हमारे देश और राज्य की भाषा है, वह हमारे राष्ट्रीय गौरव की प्रताक है। अतः प्रत्येक देशवासी का कर्तव्य है कि वह उसने प्रति सम्पूर्ण आदरमान प्रदर्शित करे।

हिन्दी में तार और हिन्दी की दुर्गति

हम अन्यत्र निवेदन कर चुके हैं कि सरकारी कर्मचारी एवं अधिकारी ही हिन्दी के प्रचार में सबसे बड़े रोड़ा हैं। वे नहीं चाहते कि हिन्दी का प्रसार एवं प्रचार हो। कहीं ऐसा न हो कि उन्हें भी वही बोली बोलनी और लिखनी पड़े जो उनके चपरासी अथवा उनके पड़ोसी समझ सकते हों, कहीं ऐसा न हो कि उन्हें अंग्रेजी को जगह हिन्दी के चार-छः नये शब्द सीखने के लिए कोशिश करनी पड़े। वस, वे ही बातें उनके मस्तिष्क में घूमती रहती हैं और वे हिन्दी के मार्ग में भाँति-भाँति की बाधाएँ उपस्थित करते रहते हैं।

उदाहरण के लिए हम हिन्दी में दिए गए एक तार की कड़व-कड़वा नीचे प्रस्तुत करते हैं :—

४, जून सन् १९५६ ई० को नई दिल्ली से एक तार दिया गया—निहालसिंह, फ़ैनेट लीज कैमुल्सबैक, मंसूरी

पाँच को पहुँचेंगे।

प्रतापनरायण,

इस तार के पीछे बाबू लोगों ने अंग्रेजी में यह चिट चिपकाई—

: New Delhi D N note

(Hindi R/L N S/4)

Hindi O/K/4 Nihal Singh Thanet Lodge etc.

उक्त तार के लिफाफे पर लिखा गया—

Hindi-1

4/6/56

Nihal Singh

Sanet Lodge

— x — etc.

Try Thanet Lodge.

यह तार—तारघर में ४ ता० को प्राप्त हुआ था और सम्बन्धित महागुभाव को = तारीख को प्राप्त हुआ। कारण स्पष्ट है कि येनेट लीज को फ़ैनेट और सेनेट लीज धनाया गया तथा जान-बूझकर ४ दिन घुमाने की कोशिश की गई। यदि नहीं, तो तारघर वाले खेद-प्रकाशन के अतिरिक्त इस विलम्ब का कोई संतोषजनक उत्तर देने की कृपा करें।

हिन्दी देश की भी भाषा है और राज भाषा भी है। इसको न जानने वाले लोग राष्ट्र की सेवा किस प्रकार कर सकेंगे ? पूछने पर हमें प्रायः इसी प्रकार का उत्तर मिला था कि हिन्दी के तारों में गड़गड़ हो जाती है। हमें आशा है कि हमारे उच्च अधिकारी इस और गम्भीरतापूर्वक विचार करेंगे। प्रतापनरायण हिन्दी में तार देकर सबकुछ परचाताप कर रहे हैं।

बिनीत—

“राष्ट्र भाषा प्रेमी”

प्रकाशित

तुलनात्मक विवेचन भाग २

[लेखक श्री रामगोपाल शर्मा एम० ए० (हिन्दी, संस्कृत)]

जिसमें निम्नलिखित विषयों पर प्रकाश डाला गया है। १॥॥ भेज कर प्रति सुरक्षित करा लीजिए। मूल्य पेशगी भेजने वालों को पोस्टेज फ्री। पृष्ठ सं० २००।

- | | |
|---|--------------|
| १ जायसी और फकीर की भाव-व्यञ्जना | (से तुलना) |
| २ फकीर और तुलसी की ईश्वर-भक्ति | " |
| ३ तुलसी और सूर का कलापक्ष | " |
| ४ तुलसी और सूर की रस-योजना | " |
| ५ तुलसी और सूर की काव्य विषय की तुलना | " |
| ६ सूरदास और नन्ददास के भ्रमर की तुलना— | " |
| ७ सूर तुलसी एवं केशव की भाषा | " |
| ८ रसखान और घनानन्द का काव्य सौष्ठव | " |
| ९ केशव एवं तुलसी की भावुन्नता | " |
| १० बिहारी और सेनापति का शृंगार वर्णन | " |
| ११. साकेत की उर्मिला एवं मिय प्रवास की राधा | " |
| १२. मीरा और महादेवी की प्रेम-साधना | " |
| १३. प्रसाद और प्रेमी की नाट्य कला | " |
| १४ छायावाद और रहस्यवाद | " |
| १५. साहित्य और संस्कृति, राजनीति, | " |
| १६. उपन्यास और नाटक | " |
| १७ हिन्दी काव्य धारा में साकेत और कृष्ण काव्य धारा में उद्धवरातक की तुलना | " |
| १८. मुद्राराक्षस और चन्द्रगुप्त के नायक की तुलना | " |

इस प्रकार के २२ लेख इस पुस्तक में होंगे।

पुस्तकें प्राप्त करने का पता—

सरस्वती संवाद कार्यालय मोती कटरा, आगरा।

मध्यमा साहित्यरत्न

की सबत् २०१३ के पाठ्यक्रम के अनुसार सन्निविष्ट विवरण पत्रिका मुक्त मगावें।

सरस्वती पुस्तक सदन व 'संवाद' का कार्यालय

सरोजनी नाथ ह होस्पिटल (वड़ा) के पास व आगरा कालेज, मेडीकल कालेज के बीच मोती कटरा रोड हनुमान चौराहे पर है।

(प्रायः हमारे सहयोगी पता बताने में आमुन्तकों को भ्रम में डाल देते थे जो कि शिष्टाचार से 'शोभनीय नहीं था' पाठक व आमुन्तकों को पूरा पता नोट करलें।)

बानू गुलाबराय थंक की विषय सूची

१. स्मृति और आभार प्रदर्शन	बा० गुलाबराय	पृष्ठ सं० १
२. बाबू जी का व्यक्तित्व	डा० नगेन्द्र डी० लिट्	३
३. बाबू जी जीवन भाकी	श्री चिरजीलाल 'एकाकी'	५
४. बाबू जी का पारिवारिक जीवन	श्री विश्वम्भर दयाल	७
५. बाबू गुलाबराय जी का व्यक्तित्व एक भ्रमक	प्रो० फूलचन्द्र जैन एम० ए०	
६. बानू गुलाबराय	डा० कन्हैयालाल सहाल	१२
७. आचार्य गुलाबराय एक प्रोफेसर के रूप में	श्री शर्मनलाल एम० ए०	१३
८. कलाकार बानू गुलाबराय	डा० राम विलास शर्मा एम० ए० पी०-एच० डी०	१५
९. गुलाबराय जिन्दाबाद	प० हरिश्चकर शर्मा	
१०. बाबूजी सत्य के पुनारी	डा० वृद्धगोपाल तिवारी डी० लिट्	२०
११. भारतीय समीक्षा शास्त्र या बानूजी पर प्रभाव	प्रो० विजयेन्द्र स्नातक	२४
१२. बाबूजी का दृष्टिकोण और उनका समालोचना		
सम्बन्धी मानदण्ड	प्रो० प्रभाकर मानवे	
१३. साहित्य निर्माण में योगदान	प्रो० कृष्णचन्द्र पन्त एम० ए०	
१४. हिन्दी आलोचना और बाबू गुलाबराय	डा० पद्मसिंह शर्मा "कमलेश"	३०
१५. शास्त्रीय आलोचक रूप में बाबूजी	प्रो० कैलाशचन्द्र माडिया एम० ए०	३३
१६. काव्य शब्दीय आलोचना में बाबूजी का दृष्टिकोण	प्रो० अम्बाप्रसाद सुमन एम० ए०	३६
१७. व्यवहारिक आलोचक बानूजी	श्री दुर्गाशङ्कर मिश्र	४१
१८. प्राचीन आलोचना का बाबूजी पर प्रभाव	डा० मत्स्येन्द्र एम० ए० पी०-एच० डी०	४५
१९. बानू गुलाबराय जी की समीक्षा-पद्धति	डा० भगवत स्वरूप मिश्र एम० ए० पी०-एच० डी०	५३
२०. निबन्धकार : बाबू गुलाबराय	श्री शिवनाथ एम० ए०	५९
२१. बाबू जी के रहस्यवादी सम्बन्धी विचार	डा० शम्भूनाथ पाण्डेय एम० ए० पी० एच० डी०	६४
२२. बा. गुलाबराय जी के नाट्यकला संबंधी विचार	प्रो० द्वारिका प्रसाद सक्सेना एम० ए०	६७
२३. 'मेरे निबन्ध' एक समीक्षा	श्री ज्ञानचन्द्र सुमन एम० ए०	७०
२४. हास्य व्यंग्यकार बाबू जी	प्रो० तुलदीप एम० ए०	७२
२५. बाबूजी के व्यंग्यवाचक निबन्ध	श्री बरसाने लाल चतुर्वेदी एम० ए०	७५
२६. प्रजभाषा और बाबू जी	श्री रामनारायण लाल अग्रवाल एम० ए०	७७
२७. बानू गुलाबराय एक सस्मरण	बाबू वृन्दावन लाल यमा	
२८. शुभ कामनाएँ एवं सन्देश —		

१. डा० नागेन्द्र २ डा० बासुदेवशरण अग्रवाल ३ श्री विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, ४. डा० धीरेन्द्र शर्मा
५ श्री गोपाल प्रसाद व्यास ६. श्री कान्त जोषी ७ डा० ओम प्रकाश ।

२९. जन्म दिन के अवसर पर सन्देश :—

१ डा० मेघिलीशरण शुभ २ श्री हरिदत्त शास्त्री ३. सेठ गोविन्द दास ४. डा० नागेन्द्र ५ श्री रामधारीसिंह दिनकर ६. डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी ७. श्री विजयेन्द्र स्नातक ८. डा० उदयमानसिंह ९. श्री भारतभूषण अग्रवाल १०. श्री आचार्य धर्मेश जमलोकी ।

३०. स्मृति-श्लोक ३१. सम्पादकोय ३२. नवरस से ३३. प्रकाशनीय
इस थंक का मूल्य डेढ़ रुपया है । पेशगी भेज कर प्रति मंगवा लें ।

पता :—सरस्वती संग्रह कार्यालय मोती कटरा, आगरा ।

साहित्यरत्न व एम० ए० के परीक्षार्थियों के लिये उपयोगी साहित्य

१. हिन्दी महाकाव्य एवं महाकाव्यकार—प्रो० महेन्द्र एम० ए० मुख्य २॥ [पृथ्वीराजरासो-राम चरित मानस, जायसी, अनामकी, साकेत, प्रिय प्रवास, कामायनी, कुटुम्ब तथा आधुनिक नए महाकाव्यों का विवेचन]
२. हिन्दी साहित्य के प्रमुखवाद और उनके प्रवर्तक—प्रो० विश्वम्भरनाथ उपाध्याय एम० ए० मुख्य २॥ [रहस्यवाद, छायावाद, यथार्थवाद, आदर्शवाद, हालावाद, गोंधलवाद, प्रयोगवाद, प्रातिवाद आदिवादों का विवेचन मू० २॥]
३. कवि रत्नाकर और उनका उद्भवशतक—[प्रो० राम बाबू शर्मा] एम० ए० और साहित्य रत्न म अथ तक जो प्रश्न आए हैं उनका वित्ति विवेचनात्मक उत्तर है मुख्य २॥]
४. कामायनी द्विदर्शन—मुख्य २॥ [कथा सप्रधान, कामायनी को एक कहना, कामायनी में चरित्र चित्रण कामायनी में वर्णनाश और भाव निरूपण, कामायनी में मनोनिष्ठात्मिक आधार, महाकाव्यत्व, रहस्यवाद, दार्शनिक दृष्टान्ति, हवा भीमोंका, रचना का उद्देश्य, विशेषण, भाषा, शैली भाव निरूपण का विवेचन]
५. सूर का अमरगीत-साहित्य—मुख्य २॥ प्रो० सुरेशचन्द्र गुप्त एम० ए० [अमर गीत का विषय निरूपण, सृजन परम्परा, भाषा शैलीगीत तत्व, चरित्र, विद्या, जीवन सिद्धांत, नारी जीवन आध्यात्मिक भाव, रस तत्व, प्रकृति चित्रण, खोदयं दृष्टि, सूर का व्यक्तित्व का विवेचन]
६. निषधकार रामचन्द्र शुक्ल और चिन्तामणि—प्रो० कमलेश्वर एम० ए० मुख्य २॥ [शुक्ल जी की की जीवनी एवं कृतियाँ चिन्तामणि भाग १ व २ का समीक्षात्मक मूल्यांकन]
७. कविचर जायसी और उनका पञ्चावत—[जायसी साहित्य का विवेचन एम० पञ्चावत की आलोचना] ले० डा० सुधीन्द्र एम० ए० पी० एच० डी० मुख्य २॥]
८. हिन्दी नाटक के सिद्धांत और नाटककार—प्रो० रामचरण गह्वर एम० ए० मुख्य ४॥
भारतीय नाट्य नाटक के तथ्य, हिन्दी नाटकों का विकास भाषनाटक, रंगमन्ची नाटक, नाटकों पर छायावाद का प्रभाव, प्रमुख नाटककार भारतेन्दु, प्रताप, लक्ष्मीनारायण मिश्र, उदयशंकर भट्ट प्रेमा, बैनीपुरी आदि पर निबन्ध एवम् विवेचन,]
९. विद्यापति एक अध्ययन—ले० कैलाशचन्द्र बाबू एम० ए० मुख्य २॥ [एम० ए० में अब तक आए हुए प्रश्नों का हल उत्तर सहित दिए गए हैं]
१०. कबीर भीमोंका—मुख्य २ [एम० ए० और साहित्यरत्न में अब तक आए हुए २५ प्रश्नों का हल विस्तृत एवम् जीवनी]
११. आधुनिक कवि पन्त—[२५ प्रश्नों का हल जो परीक्षाओं में प्रायः आते हैं (प्रश्नोत्तर) मू० २॥]
१२. कविधनानन्द—[२५ प्रश्नों का हल जो परीक्षाओं में आते हैं (प्रश्नोत्तर में, मुख्य २॥]
१३. साहित्यालोचन दर्शन—[साहित्यालोचन सम्बन्धी एम० ए०, साहित्य रत्न में आए हुए प्रश्नों का हल] मुख्य २॥]
१४. भाषा विज्ञान—[भाषा विज्ञान व शब्दों के विषय में ३० प्रश्नों का हल] मू० २]

पता—सरस्वती पुस्तक सदन, मोतीकटरा, आगरा ।

सरस्वती पुस्तक सदन, मोती कटरा, आगरा ।

(हिन्दी पुस्तकों के प्रकाशक, एवं वितर्क)

हमारा प्रकाशन :—	आलोचनात्मक	लेखक—	मूल्य
१ हिन्दी कविता और रहस्यवाद		वा० गुलाबराय एम० ए०	१॥)
२ भाषा विज्ञान प्रश्नोत्तर मे		श्री प्रेमकृष्ण एम० ए०	२)
३ तुलनात्मक विवेचना भाग २		श्री रामगोपाल शर्मा एम० ए०	१॥॥)
४ हिन्दी साहित्य का इतिहास (प्रश्नोत्तर मे)		श्री रामप्रकाश एम० ए०	२)
५ मानस से लोकवातो— (जीसिस)		श्री० चन्द्रभान	३॥)
६ रीतिवादी कविता एवं शृंगार रस का विवेचन (जीसिस)		डा० राजेश्वरप्रसाद चतुर्वेदी	६॥)
७ हिन्दी नाटक के सिद्धान्त और नाटककार		श्री० रामचरण महेन्द्र	४॥)
८ कवि पन्त की काव्य कला और जीवन-दर्शन		श्री० रामचन्द्र	३॥)
९ साकेत—दर्शन (साकेत एक अध्ययन)		श्री० त्रिलोचन पाराडे	५)
१० तुलसीदास का गवेषणात्मक अध्ययन		श्री० रामकुमार	२)
११ महादेवी साहित्यपत्रिका और जीवन-दर्शन		श्री० रामचन्द्र	३॥)
१२ प्रगतिशील साहित्य के मान दण्ड		डा० रांगेय राघव	४)
१३ तुलनात्मक विवेचन		स० प्रतापचन्द्र	१॥)
१४ कवि घनानन्द और उनका काव्य सौष्ठव		श्री० त्रिलोचन पाण्डे	१॥)
१५ महाकवि तिराला काव्य-कला और प्रतियोगिता		श्री० विश्वम्भरनाथ	३)
१६ कवि सम्राट् हरिश्चन्द्र और उनकी कलाकृतियाँ		श्री० द्वारिका प्रसाद	३)
१७ हिन्दी एकांकी एवं एकांकीकार		श्री० रामचरण महेन्द्र	१॥)
१८ हिन्दी महाकाव्य एवं महाकाव्यकार		श्री० " "	२)
१९ मुन्दावनलाल वर्मा की कव्यासफला		श्री० " "	१॥)
२० हिन्दी साहित्य के दार्शनिक आधार		श्री० पद्मचन्द्र अग्रवाल	१॥)
२१ हिन्दी साहित्य के प्रमुखनाद और उनके प्रवर्तक		श्री० विश्वम्भरनाथ	३॥)
२२ गुम जी की काव्य-कला		श्री० त्रिलोचन पाण्डेय	३॥)
२३ कवि रत्नाकर और उनका उद्भव शतक		श्री० रामबाबू शर्मा	१॥)
२४ कविवर जायसी और उनका पद्मावत		डा० सुधीन्द्र	१॥)
२५ काव्य शी (रस अलंकार)		डा० " "	३)
२६ मूर का भ्रमरगीत साहित्य		श्री० सुरेशचन्द्र	१॥)
२७ कामायनी विंग्दशेन		श्री० एस० टी० नरसिन्हाचारी	१॥)
२८ निवन्धकार रामचन्द्र शुक्ल और चिन्तामणि		श्री० विमला कौल	२)
२९ कवीर सीमांसा (प्रश्नोत्तर में)		श्री कैलाशचन्द्र	२)
३० विद्यापति एक अध्ययन (" ")		" " " "	१॥)
३१ कविवर सेनापति और उनका कविरत्नाकर		डा० राजेश्वर प्रसाद	१॥)
३२ प्रसाद की नाट्य कला और अज्ञातसत्तु		डा० शम्भूनाथ	१॥)
३३ साहित्यलोचन दर्शन (प्रश्नोत्तर में)		शुश्री सरोजनी मिश्रा	२)
३४ हिन्दी साहित्य का स० इतिहास,		श्री० बाबू गुलाबराय	१॥)
३५ पौपात्ती (कविता)		डा० रांगेय राघव	१॥)
३६ चिता (कहानी)		श्री० सारस्वत	१॥)
३७ श्री० ए० रस अलंकार दोष		श्री बाजपेयी	॥)

निम्नलिखित पुस्तकें

पौने मूल्य में

सरस्वती संवाद के ग्राहक को

- (१) यशोधरा परिशालन २)
 (२) भाषा विज्ञान (प्रश्नोत्तर में) १।)
 (३) आधुनिक काव्य रामद की टीका २।।)
 (४) सुरदास (प्रश्नोत्तर में) २।।)
 (५) उत्तमा नाटकों का शास्त्र अध्ययन २)
 (६) सुरद स और उनका साहित्य ३)
 (७) आधुनिक कवियों की काव्य भावना १।।)
 (८) जायसा प्रभावली ८)
 (९) प्राचीन कवियों का काव्य भावना १।।)
 (१०) प्रिय प्रसाद (विवेचन २।)
 (११) अनामिका एक समाप्ता १।।।)
 (१२) स अलंकार पिगल ३)
 (१३) दूत व आश्रु (कविता) प्रा० पत्रमिह शर्मा कमलेश २।।)
 (१४) हिन्दी साहित्य का इतिहास (प्रश्नोत्तर में) १)
 (१५) भुवनाभिनी एक अध्ययन १)
 (१६) कुन्दन की टीका २)
 (१७) मृगनयनी समीक्षा १।।।)
 (१८) कवि दिनकर उनका चरित्र ३)
 (१९) नया फली नया पराग (निबन्ध २) १)
 (२०) सुर का भ्रमरगीत साहित्य (भ्रमरपान सार तो मगाया) सुरेश चन्द्र गुप्त एम० ए० १।।)
 (२१) इन्द्रावनलाल की ज्ञान्यास कला (मृगनयनी और भाषा का रानी म) प्रो० रामचरण महेंद्र एम० ए० १।।)
 (२२) हिन्दी साहित्य व प्रमुख नाट्य और उनका प्रसंग व आ विवेचननाम उपोपन्यास एम० ए० ३)
 (२३) हिन्दी एकांता और एकांतीकार — प्रो० रामचरण महेंद्र एम० ए० १।।।)
 (२४) रविवर मनापति और उनका कविता रत्नाकर—डॉ० राजेश्वर प्रसाद चतुर्वेद १।।)
 (२५) चन्द्रगुप्त पर अध्ययन प्रेमना रायण टहन १।।)
 (२६) स दगुप्त एक अध्ययन १।।)
 (२७) वादान एक अध्ययन २)
 (२८) आधुनिक कवि [पद] की टीका ३)
 (२९) कमभूमि एक अध्ययन १।।।)
 (३०) यशोधरा एक अध्ययन १।।।)
 (३१) मध्यामा हिन्दी दिग्दर्शन ३।।)
 (३२) ब्रजभाषासार जो टीका ३)
 (३३) उत्तमा दिग्दर्शन [स० २०१०] ७।।)
 (३४) प्राचीन व अर्वाचीन शैलियाँ १।।)
 (३५) इष्टरत्नोपलब्ध हिन्दी की परीक्षणीय ग्राह्य १।)
 (३६) विनय पत्रिका दर्शन १।।)
 (३७) निबन्ध रत्नाकर ५)
 (३८) तुलनात्मक अध्ययन १।।।)
 (३९) सङ्गता नाट्य १।।)
 (४०) भारत दुर्दर्शा १)
 (४१) स य हरिचन्द्र १।।)
 (४२) विद्यापति (प्रश्नोत्तर में) १।।)
 (४३) कामायनी दिग्दर्शन १।।)
 (४४) सरल रस अलंकार दीप १।।)
 (४५) उद्भवसतक (प्रश्नोत्तर में) १।।)
 (४६) रामचन्द्र शुक्ल और चिन्ता गमि २।)
 (४७) सार प्रश्नोत्तर में २)
 (४८) हिन्दी साहित्य का इतिहास (प्रश्नोत्तर में) २)
 (४९) रत्न २ (प्रश्नोत्तर में) १।)
 (५०) साहित्यालोचन (प्रश्नोत्तर में) २।)

मिलने का पता—

सरस्वती संवाद कार्यालय, मोती कटारा, आगरा ।

हमारे आगामी अंकों के आकर्षण

- ❶ रस सिद्धान्त
- ❷ भक्ति कालीन आन्यात्मिक काव्य की विशेषताएँ
- ❸ सूर की भाषा
- ❹ केशव दास का काव्य
- ❺ महाकवि बिहारी का काव्य सौष्ठव
- ❻ गीताचली एक समीक्षा
- × दिनकर का रश्मियो
- × कामाक्षी की मनोवैज्ञानिक एवं दार्शनिक भाव भूमि
- × पद्मजी का काव्य सौष्ठव
- × प्राण्य और प्रतीत्य का अद्भुत समन्वयकार 'प्रसाद'
- × शकुन्तला नाटक में नैतिकता ?
- × चन्द्रावली नाटिका का वस्तु संगठन

- ❶ भाषा और अक्षरों की जन्म कथा
- ❷ लोक गीतों में वर्तन वातावरण
- ❸ प्रगतिवाद का स्वरूप
- ❹ वत्सराज के समस्या और उत्तर
- ❺ बोधराज की जीवनी समीक्षा
- ❻ उपन्यास : "चाणक्य" का ऐतिहासिक महत्व
- ❼ गोदान का रचना विधान

सरस्वती संवाद के नियम

- सरस्वती संवाद मासिक पत्र है । प्र प्रेजी महीने की १ तारीख को प्रकाशित होता है ।
- सरस्वती संवाद का वार्षिक चंदा ४) है साहज किसी भी मास में बनाये जा सकते हैं । वर्ष आगत से प्रारम्भ होता है ।
- यदि व्यवहार करते समय अपनी साहज गलती से पुरा पना लिखना आवश्यक है ।
- नियमावली नमूने की प्रति के लिये छाठ आना पेशगी आना आवश्यक है ।
- महीने की १२ तारीख तक अंक न मिलने पर स्थानीय पोस्ट आफिस से पुष्टिपत्र करें, उससे बाद पोस्ट आफिस में प्राप्त उत्तर कार्यालय को भेजें । उत्तर के लिये जवाबी कार्ड आवश्यक है ।
- प्रत्येक वर्ष नवम्बर का अंक "विशेषांक" होगा, यह वार्षिक चंदा में ही दिया जाता है ।
- स्थानीय लोगों पर तथा योग्य पुरस्कार दिया जाता है ।
- रचनायें वे ही भेजी जायें जो अग्रस्त प्रकाशित न हुई हों और सरस्वती संवाद के लिये ही लिखी गई हों ।
- रचनाओं पर प्रकाशक का पूर्ण अधिकार होगा ।

पेचन मुख प्रुष्ट रायल फाइन आर्ट प्रेस, सेठगढ़ी, आगरा में छपा ।

सितम्बर ५७

अंक २

सम्पादक

१।० राजेश्वरप्रसाद यशवंदी
ए।० ए० पी० च० ही०

वार्षिक मूल्य ४)

इस प्रति ५।००)

हिन्दी का परीक्षोपयोगी आलोचनात्मक मासिक पत्र

सरस्वती संवाद के सम्बन्ध में विद्वानों की सम्मति

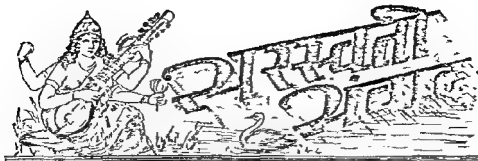
- १—पत्रिका को प्रतिष्ठित लेखकों का सहयोग प्राप्त है साथ सभी लेख साहित्यिक और सुशुद्ध हैं।
प्रो० गुलाबराय यम० ए०, सम्पादक—साहित्य सङ्घ, आगरा।
- २—सरस्वती संवाद की प्रकाशित योजना मुझे बहुत सुन्दर व अच्छी लगी। मैं इसकी उन्नति आदता हूँ।
डा० रामकुमार वर्मा, हिन्दी विभाग, प्रयाग विश्व विद्यालय, प्रयाग।
- ३—लेखों का चयन और उनका स्तर सबैसा विद्यार्थियों के अनुकूल है। सबसे अच्छी बात यह कि इसमें अनावश्यक सामग्री का समावेश नहीं किया गया। निस्सन्देह हिन्दी के विद्यार्थियों के लिए यह पत्र उपयोगी सिद्ध होगा।
प्रो० पद्मसिंह शर्मा "कमलेश" आगरा कालेज।

— इस अंक के लेख

- | | |
|--|--|
| १—साहित्य में सार्वभौमिकता | प्रो० श्री राम प्रसाद एम० ए० |
| २—भाषा की उत्पत्ति | श्री कैलाशचन्द बापट्टेय एम० ए० |
| ३—सम-यंत्रकारी कबीर | डा० शम्भूनाथ पाण्डेय एम० ए०, पी एच० डी |
| ४—सूर का वात्सल्य वर्णन | श्री शिव प्रसाद मिश्र बी० ए० |
| ५—भक्ति कालीन आध्यात्मिक काव्य की विशेषताएँ | श्री योगेन्द्र मोहन एम० ए० |
| ६—कविवर परत और उनका प्रकृति चित्रण | |
| ७—गोदान का रचना विधान | प्रो० सत्येन्द्र चतुर्वेदी एम० ए० |
| ८—उपन्यास बाणक्य में इतिहास और पल्पना | डा० पद्मसिंह शर्मा एम० ए०, पी एच० डी |
| ९—बाण भट्ट की आत्म कथा | श्री अंबरलाल जोषी एम० ए० |
| १०—प्रगतिवाद का स्वरूप | श्री प्रतापनारायण टण्डन एम० ए० |
| ११—प्रसादजी की कहानी रस के खण्डहर एक सचीक्षा वा० ला० चतुर्वेदी | |
| १२—सर्गाद्वयीय | |

मरस्वती संवाद के नियम

- १—परस्पर सवाद मासिक पर है । अथवा महीने का १ तारख को प्रकाशित होगा ।
- २—सदस्यों सवाल का वार्षिक चढ़ा ४) है साइज किसी भी मान से बनाया जा सकते हैं । वर्ष अगस्त में प्रकाश होगा ।
- ३—पत्र व्यवहार करने समय अपना साइज मालूम व पूरा पत्र लिखना आवश्यक है ।
- ४—नियमानुसार मन्त्रों का प्रति के लिये आठ आना पर्याप्त आना आवश्यक है ।
- ५—महीने की १२ तारख तक प्रश्न न मिलने पर म्यानीय पोस्ट आखिर में पहुँचाई करें, उसके बाद पोस्ट आगे न प्राप्त उत्तर कार्यालय को भेजें । उत्तर १ लिये जवाबी कार्ड अनिवार्य भेजें ।
- ६—प्रत्येक वर्ष जनवरी का एक "विशेषांक" होगा, वह वार्षिक चढ़ा में ही दिया जायगा ।
- ७—स्वरीय लोगों पर यथा योग्य पुनर्भार दिया जागा है ।
- ८—रचनाओं के दा जेना जामें वा अन्यथा प्रकाशित न हों और मरस्वती सवाद के लिये ही लिखा गई हो । प्रकाशित रचनाओं पर प्रकाशक का पूर्ण अधिकार होगा ।



वर्ष ५]

यागरा, सितम्बर १९५६

[अंक २]

विशेष लेख :—

साहित्य में सावभौमिकता

ले. — श्रीरामप्रसाद एम० ए०]

ए० देगीय साहित्य—

साहित्य और जीवन का स्वभाव सिद्ध सम्बन्ध मङ्गलमय माना गया है। जिस प्रकार पौष्टीय खातावरण में नवजात शिशु के उपरान्त समान म साहित्य भावनाओं के प्रक्षुरण के साथ नवजीवन का अभ्युदय हुआ और साहित्य की जावन से सम्बद्ध करने के विचार उठे साहित्य निजने साधनीतिर प्रयोगों के सपडनों का कारण बनने लगा, उसी प्रकार भारत में स्वतन्त्रता प्राप्ति के अनन्तर हम साहित्य और जीवन के इसी मङ्गलमय सम्बन्ध की कामना कर रहे हैं। किन्तु परतन्त्रता की बेड़ी के परिनिष्ठित होने के परवाना आन के स्वतन्त्र मङ्गलमय खातावरण में भी साहित्य-भावना का निम जाग्रतचेतना का नमुन्मय होना चाहिए, सारा प्रादुर्भाव और विराम नहीं हो रहा है आरक्षणपि साहित्यकार जन हित की चर्चा करते हैं। मार्बजनीनता को उचित करने के यत्नर समझते हैं, पर साहित्य का अन्तर्गत इन सभी भावनाओं का समुन्पन

कबि शास्त्रीय के साथ नहीं करते। उसके कारण पर विचार करने में विहित होता है कि सिद्धान्त रूप में जोर जीवन से साहित्य प्राप्त करना स्वीकार करते हुए भी लेखक उससे सर्वथा विरक्त रहते हैं। कुछ विद्वान साहित्य को साधनीतिक प्रयोगों का साधन मान व्यक्तिगत विचारों पर चल डते और उनकी अभिव्यक्ति में अपना कृति का अन्त और इति कर्त्तव्यता मान लते हैं। इस प्रकार साहित्य में सार्वभौमिक भिदावन्तों की चर्चा नहीं हो जाती और उह पण्डित, मराए प्रेक्षित और विवादों का एक समन्वय बनता जा रहा है।

सावभौमिकता के स्वरूप—

सार्वभूमि से सार्वभौम क्या है निमना सर्व है सार्वभूमि में सम्बन्ध रखने वाला। अस्तु, वह साहित्य निमसे शान्तिप्रद, सतार के सभी लोगों के हित और जीवन के सर्वोद्देश्य विराम के उन्चतम दर्जन है और जो देशात्म, साधानिक परिस्थितियों से प्रुम् समन्वित विचारों को

लेकर रचा गया हो, जिसमें मनस्त्व के विक्षेपण अधिक हों जो वस्तु परस्पर न होकर आत्म परस्पर अधिक हो तथा जो प्रकृति की गोद में पले मानव को सन्तोष और आनन्द दे सके, वही साहित्य सार्वभौम होगा। और उसी साहित्य में उत्तर कला के दर्शन होंगे। कहा जाता है कि जीवन की सुखमय परिस्थितियों में कला का उद्भव होता है पर जीवन की दुखमय और कठिन परिस्थितियों में भी कला का उद्भव होता है। इस कला कृति साहित्य—का आधार क्या है? जीवन और जगत ही न। और ये सृष्टि की परम्परा बनाये रखने ही के लिये हैं न। जीवन क्या है और किस लिये है? जीवन का उद्भव आनन्द से है आनन्द ही जीवन है और आनन्द ही जीवन का अयसान भी है। तब तो आनन्द चाही साहित्य ही सार्वभौम होगा। निस्तन्देह जिस साहित्य से आनन्द को उपलब्धि नहीं उसमें सार्वभौमिकता कहाँ। पर वह आनन्द स्वस्थ आनन्द हो लोकोत्तर हो।

अब इस लोकोत्तर आनन्द और सदसाहित्य के स्वरूप को भी समझ लेना आवश्यक है। साहित्य क्या है? मनुष्य को वाणी का जो वरदान प्राप्त है उसके फलस्वरूप आदिकाल से वह अपने हृदयस्थ प्रेम, स्नेह, जिज्ञासा प्रोध, घृणा आदि प्रवृत्तियों तथा अन्ध मनोविकारों को व्यक्त करता आ रहा है। इस अभिव्यक्ति में उसकी सौर्वर्ण्य प्रियता की भावना ने भी नाम दिया है। मानव द्वारा उपर्युक्त प्रवृत्तियों से प्रेरित ज्ञानकोष का सृजन और संचय ही तो साहित्य है। मन की ये प्रवृत्तियाँ सब जगत में सामान हैं। अतएव मानव मात्र को और उसके हित को ध्यान में रखकर इन प्रवृत्तियों से प्रेरित मनोविकारों की अभिव्यक्ति में साहित्यकार को अनुपम तृप्ति और अभूतपूर्व आनन्द प्राप्त होगा। त्रिगुण वातावरण अथवा भौगोलिक परिस्थिति के

कारण जब उसका दृष्टिकोण एक देशीय होगा तो उस देश में कलाकार की कृति से व्यापकता जाती रहेगी। लावा पक्षी के सौन्दर्य से आकर्षित कलाकार के प्रकृति वर्णन में देश विशेष को सार्वजनीनता के दर्शन होंगे पर सार्वभौमिकता के नहीं। परंपरत, निर्भर सर सरिता उपत्यका, घनवाटिका के सौन्दर्य से अभिभूत उसी लेखक का प्रकृति वर्णन सार्वभौम होगा। सार्वजनीन और सार्वभौम है तो एक अर्थ के दोतक पर, मुझे ऐसा प्रतीत होता है कि दोनों में अंतर है। वह साहित्य जिसमें आर्य जाति के विवरण पर्याप्त हैं आर्य देश के लिये सार्वजनीन होगा पर आर्येतर के लिये नहीं। वस्तुतः सब देश के सब जन का साहित्य सार्वभौम होगा।

यह विदित है कि किसी साहित्य पर भौगोलिक परिस्थिति, सामाजिक वातावरण और ऐतिहासिक परम्परा का प्रभाव अवश्य पड़ता है। इस प्रभाव के होते हुए भी वह साहित्य लोक जीवन के निकट सार्वजनिक होता है। क्या ऐसे साहित्य में भी सार्वभौमिकता नहीं और क्या उपर्युक्त प्रभावों से मुक्त साहित्य को सार्वभौम कहेंगे। बात यह है कि सार्वभौम साहित्य सार्वजनीन होगा, पर सार्वजनीन को सार्वभौमिकता के स्तर तक पहुँचाने में दृष्टिकोण को थोड़ा और व्यापक बनाना पड़ेगा। भ्रम प्राण भारतीय जनता के साहित्य की आधारशिला धार्मिक भावनाएं ही हैं। किसी भीतिपवादी राष्ट्र में सम्प्रतः इसे मान्यता न प्राप्त हो। इस प्रकार स्पष्ट हुआ कि सार्वभौमिकता में बाधाएँ भी हैं।

साहित्य की सार्वभौमिकता में बाधाएँ—

किसी साहित्य के सार्वभौमिक होने में प्रायः मिक बाधा है कि साहित्य अर्थ मूल्य पर रचा जाता है। नहीं साहित्य रूपी भव्य भवन का निमाण आर्थिक मूल्य पर हो वहाँ के इस पुनीत-

कार्य को बार-बार उलटाना से भी घृणास्पद कार्य समझना चाहिए। आज यही हो रहा है। युग से परवशता के जुए से दबी मानवता कुप्रवृत्तियों का शिकार हो चली है। मानव के रचि परिष्कार की चिन्ता न करके साहित्यकार जिनमें तेजस्वी भी कमता नहीं, अथ लोभ में ऐसे साहित्य का सृजन करते हैं जिन से लोक रचि का संस्कार होना तो दूर रहा मानव की अस्वस्थ प्रवृत्तियों और साकार हो जाती है। मजा यह कि इन भीषण परिस्थितियों भी मेकामुकता का बढाने वाले साहित्य की रचना करके हमारे कतिपय साहित्यिक महारथी सिद्धान्त प्रसार का दम भरते हैं।

साहित्य की सार्वभौमिकता में दूसरी बाधा है राजनीति के प्रसारित साहित्य सृजन। परिवर्तनशील राजनीति का अचल पन्ना बन चुकने वाली विभिन्न पार्टियों अपनी अपनी सरणि से बघपि लोक कल्याण ही करना चाहती है पर सबका ध्येय सत्ता प्राप्ति रहता है। इस प्रकार प्रगतिशील साहित्य की रचना के दम्भ में सत्साहित्य सृजन करने का प्रयत्न करते हुए भी इस चंचल राजनीति का पल्ला पकड़ने वाला साहित्यकार उसके चपेट में आ ही जाता है। फिर तो न मार्क्सवादी साहित्य समाजवादी को और न समाजवादी का साहित्य साम्यवादी को हितकर प्रतीत होगा। ऐसी दशा में साहित्य से सार्वभौमिकता जाती रहेगी।

तीसरी बाधा है वैयक्तिकता का प्रलोभन। हम किसी सवमा-य सिद्धान्त को ख्याति लोभ में आवर तोड़ देना चाहते हैं। अपने व्यक्तिगत विचार दूसरे पर लादना चाहते हैं और जो कुछ मन में आया उसे व्यक्त करते हैं। ठीक है, मन में जो बात उत्पन्न हो उसे कहना और करना तथा व्यक्त करना चाहिए। पर मन की परिभाषा और मन का स्वर भी तो कुछ हो। आज के साहित्य में व्यक्तिगत भावनाओं का भी प्राचुर्य है। ऐसे साहित्य में भी सार्वभौमिकता नहीं।

साहित्यकार का कर्तव्य—

जब तक साहित्यिक धारा को स्वच्छन्द प्रवाह न प्राप्त हो तब तक वह साहित्य सजीव और सार्वभौम नहीं हो सकता। साहित्य का आदर्श बादी होना आवश्यक है और युग की विभिन्न स्थिति में ये आवश्यकताएँ भी विभिन्न रूप में समाज के समक्ष आती हैं। फिर भी समस्त देश का वह साहित्य जिस में व्यक्त भावनाएँ मानव जीवन की गति देने वाली उससे सघर्ष को मिटा कर उसका कल्याण करने वाली तथा जिसमें ये सभी क्रियाएँ जो मानव की मूल प्रवृत्ति का पोषण और प्रवर्धन कर सके मानवतावादी होंगी और इसी मानवतावादी साहित्य में सार्वभौमिकता होगी। साहित्य के सर्वतोमुखी विकास का यह प्रयत्न ही श्लाघ्य और शाश्वत भावना का नियमन करने वाला होगा। साहित्यकारों को इधर ही प्रवृत्त होना है।



भाषा की उत्पत्ति एवं विकास

[श्री वैष्णवचन्द्र वाण्येय एम० ए०]

भाषा का मानव के साथ अनिष्ट सम्बन्ध है। मनुष्य का विकास भाषा के सहारे ही होता है। अतः यह जानने के लिए उत्सुक होना कि भाषा की उत्पत्ति किस प्रकार हुई। किस प्रकार प्रारम्भ में बोलना शुरू हुआ। इस सम्बन्ध में भाषा विज्ञान वैज्ञानिकों के भिन्न-भिन्न मत हैं।

(१) दिव्य उत्पत्ति:—सबसे प्रथम सिद्धान्त यह है कि भाषा ईश्वर की बनाई हुई है। उसे मनुष्यों को सिखाया गया है। मनुष्यों की सृष्टि के साथ ही साथ एकाएक वैबी शक्ति के द्वारा एक विशिष्ट ढंग से पूर्ण रूप से निष्पन्न भाषा की सृष्टि संसार में हुई। लोगों का कहना है कि ईश्वर ने मानव सृष्टि की रचा। भाषा को भी ईश्वर ने बनाया है। विभिन्न मत वाले जो धर्मग्रन्थों द्वारा भाषा का निर्माण किया। इसी मत के अनुसार हिन्दू-धर्म के अनुयायी संस्कृत को देव-भाषा, बौद्ध मत वाले पाली, ईसाई हिन्दू भाषा आदि को मानते हैं।

परन्तु आज के युग में यह सिद्धान्त असत्य मान लिया गया है। इसी मत की पुष्टि के लिए मित्र के एक राजा सेमेटियस ने दो तत्काल पैदा हुए, बच्चों को अन्य मनुष्यों से दूर रखा। जब वे बड़े हुए तो उनके मुख से केवल एक शब्द 'वे कोय' निकला। जो फ्रिजियन है और जिसका अर्थ है रोटी। 'वेकोय' शब्द उसके मुख से निकला वह उसने अभी रोटी लाने वाली नन्हीं के बच्ची सुन लिया था। 'वेकोय' अर्थ है, 'अपेक्ष, अपेक्षा' बादशाह ने भी किया था। इससे स्पष्ट है कि भाषा मानव प्राणी सीख कर पैदा से नहीं आता।

दूसरी ओर यदि दिव्य उत्पत्ति मान लिया जाय तो आज भाषा भी धातु लिंग क्रिया आदि

में विस्तार एवं भेद क्यों किया गया। जिस प्रकार की उत्पत्ति ईश्वर ने की उसी के अनुसार आज भी होना चाहिए। परन्तु ऐसा है नहीं। क्योंकि बहुत से शब्दों के अर्थ तक भिन्न हो गए हैं। उसके अतिरिक्त भाषा में जो नवीन शब्द बनते जा रहे हैं वह भी अथ मनुष्य कृति है ईश्वर प्रदत्त नहीं। इस प्रकार भाषा का ईश्वर प्रदत्त होना युक्ति-संगत प्रतीत नहीं होता। हाँ, इस अर्थ में यह मत सार्थक माना जा सकता है कि भाषा मनुष्य को एक सार्वभौम और विरोध सम्पत्ति है जो अग्न्य प्राणियों को अप्राप्य है।

(२) सांकेतिक उत्पत्ति:—

सांकेतिक उत्पत्ति:—जब हस्तादि के संकेतों से कार्य न चला तब ध्वनि संकेतों को जन्म दिया गया। क्योंकि प्राचीन विद्वान्त को न मानकर आदि कालीन मनुष्य समाज ने एकरित होकर भिन्न-भिन्न विचारों के लिए भिन्न-भिन्न शब्दों का व्यवहारार्थ निर्माण किया और आज होते होते वे भाषा ऐसी व्यवस्था पर आ गई हो। इस मत में तथ्य इतना ही है कि शब्द और अर्थ लोकेच्छा का शासन मानता है और शब्द मय भाषा का उद्भव मनुष्यों की उत्पत्ति के कुछ समय उपरांत होता है। पर यह कल्पना कि एक स्थान पर एक चित होकर संकेत बनाए गए हों सर्वथा हास्यास्पद है। इसी का खटतन हमों ने कर अपना समझौते का परिणाम social contract theory—ये, दिव्य, है।

(३) धातु सिद्धान्त:—मैक्समूलर ने जर्मन विद्वान् प्रो. देव के अनुसार भाषा के सम्बन्ध में एक नवीन एवं विचित्र मत प्रतिपादित किया है। इसका मत है कि जिस प्रकार घंटा बजने पर जो ध्वनि निकलती है उसी प्रकार की सहायता से

भाषा की उत्पत्ति हुई एन धीरे २ भाषा में वृद्धि हुई। क्योंकि मनुष्य में एन ऐसी विभाषिका शक्ति थी जिसने शरण मनुष्य जत्र किसी वस्तु को देखता सुनता था उसके मुख से स्वयमेव कोई ध्वनि उसी प्रकार की निकलती थी।

परन्तु मूलमूल के इस सिद्धान्त का भी खंडन किया गया है। आदि मनुष्यों में विचारों को स्वभावात् बर्णात्मक स्वरूप देने वाला शक्ति थी, जिना किसी प्रमाण के कल्पना करना ऐसा ही है जैसा कि 'देवी शक्ति' की करना।

इसने साज २ यह भी है कि भाषा और विचार एन साथ ही हमारे मनमें नहीं आते उनमें क्षणमात्र का अंतर अवश्य होता है। इसने साथ विचार क्षणिक होने से उनमें भाषा द्वारा कुछ स्थिरता अवश्य हो जाती है। परन्तु ऐसा नहीं है कि कोई विचार तत्र तत्र हमारे मन में नहीं आता जब तक कि उसे प्रकट करने को हमारे पास शब्द न हों।

(४) अनुकरण मूलकतावाद—कुछ विद्वानों ने यह स्पष्ट किया कि मनुष्य में पशु पक्षियों की चोली सुनकर उसी के अनुकरण पर एन नया शब्द बनाया और इसी प्रकार शब्द बनते गये। यथा—कौन कौन कहलाने वाला काफ बा फीवा उना। इसी प्रकार ग्याऊँ, फोबल-कूह-धुगू आदि बने होंगे। यही नहीं दिनदिनाना, बर्रों भी। परन्तु इस मत को स्थापित करने वाले वे भूल जाते हैं कि मनुष्य अपने सहधर्मियों एवं प्रायियों का ही अनुकरण करता है और का नहीं। परन्तु इस मत को सर्वत्र व्याप्य नहीं किया जा सकता क्योंकि भाषा में बहुत से शब्द इस प्रकार बने हैं। परन्तु पूरुरूपेण भाषा की उत्पत्ति एन विनास इस पर नहीं हुआ है।

(५) मनोभावाभिव्यक्ततावाद—इस सिद्धान्त के अनुसार विभिन्न व्यक्तियों पर मनुष्य में घृणा क्रोध शोक प्रसन्नतादि की व्यक्त करती हुई उस जनाए उठी होंगी और स्वयमेव मुख से शब्द

निकलने लगे। क्योंकि दुःख या सुख को प्रकट करने के लिए हम एन प्रकार का विवेक शब्द निकलाते हैं। परन्तु उसका मानने वाले यह नहीं बतलाते कि ये शब्द स्वयमेव कैसे हुए। उन्हें वे स्वयं भूमान लेते हैं। डार्विन अपने Expression of emotion में विभिन्न भावों के कुछ शारीरिक Physiological कारण बतलाते हैं यथा घृणा के समय घूँस या विशा कहता है या आँह निकल जाता है। परन्तु ये शब्द भाषा के अन्तर्गत नहीं आते क्योंकि यह शब्द तभी आते हैं जब बच्चा बालना नहीं चाहता या उससे खेलना नहीं हो पाता। बच्चा के मनोभाव इन्द्रियों से इतना अभिभूत कर देते हैं कि वह बोल ही नहीं सकता। द्वितीय वे विभिन्न भावों के बोध भी प्रायः साकेतिक और परम्परा द्वारा प्राप्त होते हैं। भिन्न २ देश या जाति के लोग भिन्न २ प्रकार से इनकी अभिव्यक्ति करते हैं। यथा हम 'हाय' २ करते हैं। देया २ भी परन्तु अपने नहीं करते। दुःख में जर्मन 'ओ प्रैच' 'अहि' अमेरिका 'ओह' हिन्दू आह या उह करते हैं। अतः यह स्वाभाविक नहीं है। साकेतिक है।

(६) यो हे हो वाद या श्रमपरिणाम मूलकतावाद—शारीरिक परिश्रम में दबाव-प्रेम उठ जाता है और यह विश्राम देने वाला होता है। स्वर तंत्रियों में कम्पन होता है, जन लोग फाम करते थे तो स्वभावात् उस काम ना किसी ध्वनि या सिन्ही ध्वनिवा २ मात्र ससर्ग हो जाता था। प्रायः वही ध्वनि उस क्रिया या कार्य का वाचन बन जाता है।

(७) विनासवाद—डिगडेंग वाद को छोड़ कर उक्त तीन मत अशत सत्य हैं। स्वरि जैसा देयाकरण इन तीनों का समन्वय करना अत्रा सम्भवे है वह कहता है कि उस आभिव्यक्ति भाषा में अनुकरण मूलक मनोभावाभिव्यक्त तथा क्रिया के प्रतीक स्वरूप तीनों प्रकार के शब्द होते

ये अतः उसने आदिम भाषा को तीन भागों में बांटा—(१) अनुस्वरालम्बक (२) मतोभागाभि-
व्यञ्जक (३) प्रतीकात्मक ।

(८) अनुस्वरलम्बक —काव्य कुक्कुर, Cu-
cub, Coo Buzz Bang, Pop इस वाद से
यह भी सिद्ध हुआ कि “अ”, “इ”, व “उ” ही
मूल स्वर नहीं बल्कि “ए” “ओ” भी मूल स्वरों
में से हैं। चीन में भी यिन्नी के “भाड” कहा
जाता था ।

(९) विस्मयादि बोधक —गूगली अंग्रेजी में
Feud और आधुनिक अंग्रेजी Find, Fab
Frio विस्मयादि बोधक से बने लगते हैं। अरबी
में waf शब्द आपत्ति के लिये और woe शब्द
विस्मयादिवोधक आता है। जो शब्द सझावाचक
भी हैं इस प्रकार विस्मयादि बोधक शब्दों का
महत्त्व स्पष्ट है। वस्तुतः यह दोनों सिद्धान्त एक
दूसरे के पूरक हैं पहले के अनुसार जड़ वस्तुओं
की ध्वनि-अनुसार होती है। दूसरे में अपने हर्ष
विस्मय की ही रूपक ध्वनियाँ आती हैं। दोनों
का आधार एक है ।

(१०) प्रतीकात्मक इनका महत्त्व अधिक है
पथ्य पीने में सांस ऊपर को ढिचकी है अतः
लेटिन में बिबेरु संस्कृत में पिबति, हिन्दी में
'पीना' बना । अरबी में शरब, (पना) धातु में
प्रतीक ध्वनि है। हिन्दी का शरबद, या अंग्रेजी
Shrbat बना है। उत्तरी अफ्रीका की “मैबो”
नामक जाड़े क्रियाया को सफ़ाई से प्रकट
करती है ।

इसी प्रकार आदि मानव अपनी इन्द्रियों की
ओर संवेत करता होगा यथा दाँत की ओर
संवेत करता हुआ अन्न, अ, अर, पा अतः जैसी
चिह्न ध्वनि कहता होगा और उससे अद्-धातु
ध्वनी पर खाना, दाँत से खाना आदि बनता
गया—

संस्कृत	लेटिन
अद् = खाना	Edeore eats

(११) सर्वनाम भी —अंग्रेजी के The, That
श्रीक के To अंग्रेजी Thou हिन्दी में तू संस्कृत
में त्वम् आदि। यह व चहूँ लिये भी “इ” व उ
रहा होगा। इसी के आगार पर Vowel goo
व lion अनुस्वरस्थान का अर्थ समझ में आ
सकता है। Sing, Sang, Song में अन्तर
(स्वर) अर्थ भेद के कारण परिवर्तित हो जाता है
इसी को अनुस्वरस्थान कहते हैं। प्रतीकवाद ही
इसका कारण है ।

जैसा र्थन ने इस बात का रोचक व्यर्थन किया
है कि बच्चे किस प्रकार पापा दादा, नाता आदि
शब्द बोला करते हैं। इसी प्रकार के ध्वनियाँ
प्रायः समस्त संसार के लिये या की प्रतीक बन
जाती हैं ।

कभी कभी यह प्रतीक रचना धुँधली हो
जाती है पर प्रायः शब्द व अर्थ के सम्बन्ध के
मूल में प्रतीक भावना अवश्य रहती है जो शब्द
धमाज के लिये उपयोगी रहते हैं, व्यापक रह
जाते हैं, अन्य नष्ट हो जाते हैं ।

(१२) औपचारिक शब्द —कुछ शब्दों का
धमाधान इन तीनों सिद्धान्तों से नहीं होता
इनकी उत्पत्ति का कारण उपचार समझा जाता
है। जो जाति चितनी सभ्य समझी जाती है
उसके शब्द उतने ही औपचारिक समझे जाते हैं।
उपचार का अर्थ है ज्ञात के द्वारा अज्ञात की
व्याख्या करना किसी ध्वनि के मुख्य अर्थ के
सिवा उस ध्वनि के स्रोत से एक अन्य अर्थ का
बोध कराना ।

आस्ट्रेलिया में पुस्तक के पहिले पुयुम कहा
कहा गया। पुयुम कहते ही वहाँ स्नायु को,
पुस्तक भी वही प्रकार गुलती है पप्प (papp)
शब्द (यह गड़रिये) का वाता विशेष के अर्थ में
आता था अब नष्ट हो गया। Peculiar, भी।
पशु बोधना, फाँसना पास उपचार से पशु हो
गया। लेटिन में pecus बना जिसका अर्थ हो

(शेष पृष्ठ १० पर)

मन्यव्यवादी कबीर ?

[डा० राममुनाथ पाण्डेय एम ए , पी एच डी]

महान् व्यक्तित्व सदैव रहस्यपूर्ण होते हैं। स्थायी मनोभावों और अनुभूतियों की जिस उच्च भूमि पर वे विचरण करते हैं वहाँ तक हम सामान्य कोटि के मनुष्य नहीं पहुँच पाते और न उनके व्यक्तित्व का निर्माण करने वाले तत्वों का हम सम्यक् विश्लेषण तथा मूल्यांकन ही कर पाते हैं। मध्यकालीन सत् परम्परा में कबीर का ऐसा ही रहस्यमय किन्तु प्रतिभाशाली व्यक्तित्व था जिसका उचित अनुशीलन आज के बृद्धिवादी युग में नहीं हो सफा है। कबीर के विषय में हम निम्नांकित परस्पर विरोधी मत पाते हैं —

१—कबीर मौज के गायक थे। 'मसिकागढ़' को उन्होंने हाथ से नहीं छूआ था अतः किसी भी शास्त्रीय और सुव्यवस्थित विचारधारा के वे फायदा नहीं थे। जब जो बात उनकी सत्यान्वेषिणी आत्मा को स्वीकार हो जाती थी तब उसे वे अपनी अटपटी दाणी के द्वारा व्यक्त कर देते थे अतः उनको इस्लामी एकेश्वरवादी, वेदान्ती अद्वैतवादी वैष्णव विशिष्टाद्वैतवादी, योग, साधनवादी सहजवादी, सूफी प्रणयवादी कुछ भी नहीं कहा जा सकता। वे सब कुछ होते हुए भी उनमें से किसी एक विचारधारा के कट्टर अनुयायी नहीं थे। अतएव हम उनकी रहस्यवादी क्यों न मान लें।

२—कबीर समन्वयवादी थे। समन्वय का अर्थ है विरोधपरिहार। विभिन्न परस्पर विरोधी विचारधाराओं में से एकता के सूत्र को खोजकर एक ऐसी विचार परम्परा की स्थापना करना जिसमें विरोधी तत्वों का नितान्त अभाव हो—समन्वयवाद की सरल व्याख्या है। कबीर ने इस्लामी एकरूपवाद, वेदान्त के अद्वैतवाद की वैष्णव भक्ति भावना के रस तथा सूफी प्रणय की

हाता में भिगोकर एक ऐसा अवलेह तैयार किया है जिसका माधुर्य न तो एकरूपवाद में है और न अद्वैतवाद में। यह समन्वय कबीर से पहले कोई दूसरा व्यक्ति नहीं कर पाया था। 'इला पिगला की भीनी चुनरिया ओढ़कर कबीर ने 'गगन मडल में ओढ़े हुए से भर भर' निस्तृत होने वाले अमृत रस का पान किया था और 'रपटीली राह' को पार कर शून्य सेंज पर 'पिया' से भेंट की थी। अतः दार्शनिक और भक्त होने के साथ साथ कबीर योगी अथवा सिद्ध भी थे। कबीर के व्यक्तित्व में विभिन्न तथा परस्पर विरोधी विचार और साधना पद्धतियों का समन्वय हुआ था।

उक्त दोनों मतों के विरुद्ध मेरा एक बिनम्र निवेदन है। जिन विद्वानों ने कबीर को मौज का गायक अथवा समन्वयवादी सिद्ध किया है वे यह मानकर चले हैं कि कबीर ने अपनी समस्त बाणी की अभिव्यक्ति एक ही समय में की होगी अथवा वे जीवन भर एक ही प्रकार के पद जिन में कहीं एकेश्वरवाद की अभिव्यक्ति है वहीँ हठयोग के गीत गाते रहे होंगे। प्राचीनकाल में रचनासिद्धि का प्रायः उल्लेख नहीं किया जाता था और नैय मुक्तक पदावली का रचनाकाल देना तो उस युग की कल्पना के बाहर था अतः हम निरिचत रूप से यह नहीं कह सकते कि कबीर ने अपने गीतों की रचना किस क्रम से की थी। और कवि की विचारधारा के विकास क्रम का ज्ञान न होने के कारण हम उसके विचारों का विकास सूत्र खोजने की चेष्टा भी नहीं करते। किन्तु एक कवि के विकाससूत्र को खोजना उतना दुस्साध्य नहीं है जितना एक दार्शनिक के विकाससूत्र का पता लगाना। कवि के विकाससूत्र का अनुमान उसके कवि कर्म के विकास द्वारा लगाया जा सकता है।

कोई भी कवि जब काव्य रचना प्रारम्भ करता है तब उसकी रचना में अनुभूतियों की गहराई कम और शाब्दात्मक अधिग्रहण होता है, उसकी अलंकार लक्ष्मी चमक भावनाओं का व्यक्त करना चाहती है तबका प्रभावशाली रूप में व्यक्त नहीं कर पाती अतः कवि की प्रारम्भिक रचनाओं में घनत्व के स्थान पर फैलाव अधिक होता है रसात्मकता साम्यता तथा ओज आदि अभ्यास के द्वारा बाद की प्राप्त गुण होते हैं। इस दृष्टि से विचार करने पर कबीर के व्यक्तित्व का विकास अधोलिखित स्रोतों में से गुजरना होगा —

१ खण्डन-मण्डन का जोश तथा ज्ञानाभिमान।

२ साधनात्मक रहस्यवाद।

३ सूर्य प्रणय की मादकता में भीगी हुई वैष्णव भक्तिभावना।

१—खण्डन-मण्डन का जोश तथा ज्ञानाभिमान—कबीर का व्यक्तित्व में एक गुणपरिवर्तनकारी विद्रोही शक्ति का परिमाण भीतर है। एक विद्रोही व्यक्तित्व में आत्मविश्वास, तेज तीव्रता लक्ष्मी ओजस्विता आदि जिन गुणों की अपेक्षा है वे कबीर का व्यक्तित्व में उड़े अष्टारूप में मिलेंगे। विद्रोह का लिए जीवन का अन्य अर्थव्यक्तियों में से युवावस्था सन से अधिक अनुकूल है अतः हम यह भी कह सकते हैं युवावस्था ही विद्रोह की परमात्र अवस्था है। विश्व इतिहास एक भी ऐसा उदाहरण प्रस्तुत नहीं कर सकता जिससे यह सिद्ध हो सके कि किसी महानुष्ठान ने जवानी डलन के बाद विद्रोह की बात सापी है। अतः कबीर की वे साधियों जीवन में वे मुल्ला मानी, पांडे पुनारी, अन्ध, जोगी आदि को चिनीती देते हैं और हिन्दू मसलमानों की रुढ़िप्रियता धर्मांधता ईश्या द्वेष को ललकारते हैं उनकी युवावस्था की रचनाएँ होंगी चाहिए। इन साधियों में एक विद्रोही की गणनी का ओज तो है कि तु काव्यात्मकता नहीं है। काव्य की

कसौटी पर परस्मै पर कबीर की उक्त साधियों की गणना मूर्ति में की जा सकती है, काव्य में नहीं। कबीर की वे साधियाँ भी प्रारम्भिक विनासकाल में परिगणित की जावेंगी जिनमें 'कामी के जुताहे' के रूप में वे विभिन्न मतों का खण्डन करते हुए दिखलाई पड़ते हैं। इन साधियों में ज्ञान का अभिमान, जो युवावस्था के अनुकूल ही है स्पष्ट परिलक्षित होता है किन्तु जिन में काव्य के गुणों का एक प्रकार से अभाव है। इन साधियों की भाषा सधुन्नी तथा भाव योजना अव्यवस्थित है।

२—साधनात्मक रहस्यवाद—मुल्ला मील वियों को फटकारने का जोश युवावस्था का ढलने का साथ जैसे २ शांत होता गया होगा कबीर का ध्यान सिद्धों नाथ-धिया की अन्तर्मुखी इष्टयोगी शिष्याओं की और आकृष्ट होता गया होगा। सिद्धों और योगियों की देखा देखी कबीर के मत में 'मुरति डीउनी' के द्वारा 'कमल दुआ' में से प्रथम रस निकाल कर पीने की तृष्णा उत्पन्न हुई होगी। कबीर की वे उलट साधियाँ जिनमें वे 'उलटी चाल मिले परनख' की घोषणा करते हैं तथा 'दादम दूधा एक धनमाली' के द्वारा 'उलटा नीर चलाते हैं, उनकी प्रतिभा के विनाम का दूसरा सोपान माना जाना चाहिए। इन उलट साधियों का प्रतीक विधान बड़ा ही सटीक है। अपने प्रारम्भिक विनासकाल में कोई भी कवि अन्वेषिकविधान अथवा प्रतीक विधान की सांगोपाङ्ग आलोचना नहीं कर सकता। अन्वेषिक विधान के लिए भाषा पर असाधारण अधिकार वांछित है और वह इन रचनाओं से प्राप्त होता है।

३—सूर्य प्रणय की मादकता में भीगी हुई वैष्णव भक्तिभावना—कबीर का विद्रोही व्यक्तित्व उनकी खण्डन मण्डन प्रधान रचनाओं में अभिव्यक्त हुआ है। वह एक गुणपरिवर्तनकारी

तथा समाज सुधारक का रूप है। कबीर का दूसरा रूप पिण्ड में ब्रह्माण्ड खोजने वाला रहस्यसाधक का रूप है जो अपनी समस्त चेतना को वाह्य सृष्टि से खींचकर पिण्ड के रहस्यमय चमकों का उद्घाटन करने के लिए अन्तर्मुखी प्रनाता है। उक्त दोनों ही रूप और जो हो कवि का रूप नहीं है। इन रूपों में रागात्मक तत्त्वों का जो काव्य का प्राण है—एक प्रकार से अभाव है। कबीर की कवि प्रगतिभा का चरम विकास और उनकी सरवाम्येपिणी आत्मा का उल्लास उन पदों में अभिव्यक्त हुआ है जिनमें न तो खण्डन-मण्डन का जोश है, न ज्ञान का अभिमान है और न नाडी-चक्रों का रहस्यमय विधान है। इन पदों में कबीर की आत्मा एक और मूफ़ी प्रणय की भावकता से विमोहित है तो दूसरी और वैष्णव भक्तिभावना से परितृप्त। और इन्हीं पदों में कबीर की काव्य प्रतिभा अपने चरमोत्कर्ष को पहुँची है। बहुत सम्भव है कबीर अपनी युवावस्था में विद्रोह की भावना लेकर काव्य क्षेत्र में अवतीर्ण हुए हों किन्तु खण्डन मण्डन के जोश के शान्त होने पर उनकी आत्मा किसी अदृष्टि और असतोप से छटपटाई हो। आत्मा को शान्ति प्रदान करने के लिए कबीर सिद्धों और योगियों की जमातो में भटके हों। और कुछ दिनों तक हठयोग की पठिन साधना के द्वारा आत्मपरितोष प्राप्त करने की निष्फल चेष्टा की हो और जब उनकी अन्य

किसी प्रकार से परितोष प्राप्त नहीं हुआ तो तब वैष्णव भक्ति की शरण में आए हों क्योंकि गंगा जी के घाट की सीढ़ियों पर लोट जाने की रीति वैष्णव सत रामनन्द के पद प्रहार के साथ साथ राम नाम का मन्त्र पाने की घटना कबीर जैसे प्रकसिद्ध व्यक्तित्व के लिए अनायास ही सम्भव नहीं थी। मध्ययुग में आधुनिक नेताओं की भौति गुरुओं की वसी नहीं थी। तलाश करने पर कबीर को दूजनों योगी सिद्ध और कबीर गुरु करने के लिए मिल सकते थे और मिले भी होंगे फिर क्या कारण है कि वर्णव्यवस्था और अनतारवाद के विरोधी कबीर ने वर्णव्यवस्था और अनतारवाद के स्स्थापक एक वैष्णव सत को अपना गुरु बनाया? आज तक किसी विद्वान ने इस प्रश्न पर गम्भीरतापूर्वक विचार करने का कष्ट नहीं उठाया। मेरा निवेदन है कि कबीर को जब एकररवाद, मायावाद, अद्वैतवाद, सहजवाद, शून्यवाद, निरजवाद, योग साधना किसी से सतोप न मिला तब वे वैष्णव भक्ति की शरण गए और 'राम नाम' का अमृत पिया। राम के नाम में जहाँ उनकी वृषित आत्मा की परितोष प्रदान किया वहाँ उनकी काव्य प्रतिभा में भी चार चाँद लगा दिए। इन रचनाओं में अकलङ्क पन के स्थानपर दीनता है, ज्ञानाभिमान के स्थान पर भावविभोरता है। परन्तु उद्धरण पर्याप्त होंगे —

(i) हरि मोर पीव भाई, हरि मेरा पीव,
हरि बिन रहि न सवै मेरा जोव ।

(ii) मन रे राम सुमिरि राम, राम सुमिरि, भाई ।
राम नाम सुमिरन बिना बूझत है अधिकाई ॥
अजामेल गज गनिका, पतित करम कीन्हा ।
तेऊ उत्तरि पारि गए राम नाम ली-हाई ॥

× × × ×

राम नाम अमृत छाडि फादे बिप खाई ।
ताज भरम, करम पिधि न सेद, राम नाम लेही ।
जन कबीर गुर प्रसादि, राम बर सनेही ।

- (iii) रसना नाम गुन रमि रस पीने, गुन धृतीत निरमोलक लीजे ।
विष तनि रस न जपसि अभाग, का वृडे लालच के लागे ॥
ते मन तरे समरम पादो कहे कबीर वृडे बखवादी ॥
- (iv) नहीं छाडो वावा राम, मोहि और पढन स' कीन काम ॥
मोहि कहा पढावै आल जाल, मेरी पाटी मे निरि द गोपाल ॥
- (v) अब मोहि जलत राम कल पाइयो । राम उदक तेन जलत बुभाइया ॥
मन मारन पारन बन जाइये । सो जल धिन भगउन्त न पाइये ॥
जेहि पावक मुर नर है जोर । राम उदक जन जलत उवारे ॥
भय सागर मुख सागर मोहि । पीन रहे जल निघुटत नाहीं ॥
फहि कबीर भनु सारिग पानी । राम उदक मेरी तिपा बुभानी ॥
- (vi) मया जप क्या तप क्या व्रत पूजा । जाके रिदे भाव है नजा ॥
रे जन, मन माधव क्यों लाइये । चतुराई न चतुर्भुज पाइये ॥

वैष्णव भक्ति में निष्णात राशि राशि पद कबीर की बाणी से प्रस्तुत किए जा सकते हैं जो कबीर की काव्य प्रतिभा के चरम विकास को प्रकट करते हैं। हम कबीर की काव्य प्रतिभा का सौष्ठव इन्हीं पदों में पाते हैं फिर हम क्यों न मान लें कि कबीर की काव्य प्रतिभा का अन्तिम सोपान वैष्णव भक्ति ही है। इस वैष्णव भक्ति में मूर्खी प्रणय की मिथी भी जुनी हुई है यह कहने

(शेष श्रुष्ट ६ का)

गया किसी भी प्रकार की सम्पत्ति, उसी से घना pecuniary = सामयहिय और peculiar से हुआ—दास की सम्पत्ति “फिर बना peculiar, अर्थात् बन गया।

व्यय = कापना अब व्यथा (मानसिक भार)

हुप = चलना अब कोप दुषित आदि।

रम् धातु = डिकाने आना अर्थ या अब आनन्द देता। आज स्मरण रमणीय, मनोरम बनाया। ऐसे कौपचारिक व लाक्षणिक प्रयोग से भाषा विपसित हो गई।

(१२) भाषणादि का विकास — भाषण की निया भी विकसित हुई। प्रथम तो शब्द एक वाक्य समूह की तरह बोला जाता था बच्चा, जल, गाय, कहता है। तब पूरी बात कहता है। अर्थात् देखो गाय आई चीन्हा नेह दे। दूध या

की आवश्यकता नहीं। अतः जो विचारक कबीर को मौज का गायक मानते हैं वे कबीर के व्यक्तित्व में किसी प्रकार के विकास को स्वीकार नहीं करते जो अपनी धैर्यात्मिक और अस्मभव है। हाँ समन्वय का अर्थ यदि उदार दृष्टि और सत्यान्वेषण किया जाय तो कबीर अवश्य समन्वयवादी थे क्योंकि उन्होंने उसी में परितोष पाया जो उनके आत्मा को स्वीकृत हुआ।

पानी का अर्थ दूध लाओ आदि होगा। धीरे २ शब्दों के विस्तार ने हस्तादि चैष्टाओं का इगति भाषा का लोप कर दिया आदि काल में आवश्यक अनिकोच पा पाणिविहार से शब्दिक भाषा की पूर्ति होती थी। आगे कौरिनगा या कौरिन गाना, ऐसे दो शब्दों के द्वारा भूत, वर्तमान आदि सभी का एक अर्थ में अर्थ लिखा जाने लगा धीरे २ काल लिंग भी बदला गया। अतः प्रथम तो ध्वनियों स्वात मुद्राय रही। पर सामाजिक प्रियता ने उन्हें भाषण का रूप दिया। भाषण की उत्पत्ति बिना समान के हो ही नहीं सकती।

वस्तुन लोकेन्द्रा ही शब्दार्थ सम्बन्ध की नियामिका है, किस शब्द से क्या बनेगा इसे लोक की इच्छा ही जानती है। इस प्रकार सम नितविकासवाद के अनुसार ध्वनियों के रूप में भाषा के बीज विद्यमान थे।

सूर का प्रकृति वर्णन

(श्री शिव प्रसाद मिश्र चौ० १०)

विद्यापति के परचात वैष्णव भक्तों में सबसे मधुर संगीत सूर का ही है। इनका क्षेत्र एक देशीय था और मुरय विषय था शृंगार वर्णन। मानव जीवन में बाल और यौवन दो ही काल आनन्दमय होते हैं। अतः वास्तव्य और दम्प पत्य रति को ही अन्य कृष्ण भक्त कवियों की भांति इनके काव्य में प्रधानता मिली। कृष्ण की मधुर एव निभगी मूर्ति सूर के हृदय में बस गई और मुधि बुधि सोकर अन्य कवि मूरदास अपने उपास्य के अनुपम रूप और हास विलास का वर्णन करने लगे। यद्यपि अपने काव्य में सूर की दृष्टि अपने उपास्य को लोक रञ्जक चेष्टाओं पर ही लगी रही—परन्तु जनसाधारण पर उसके व्यापक प्रभाव का विषमपूर्ण एवं सश्लिष्ट वर्णन के लिये उन्हें प्रकृति का सहयोग लेना पड़ा। यमुना-निकुञ्ज, कालिंदी तट बरी बट और फदम्ब वृक्षों के बिना घुन्दावन बिहारी की लीलायै अर्धशून्य और नीरस सी प्रतीत होती है। अतः सूर के काव्य में हमें केवल उद्दीपन और सौंदर्य के उपमान के रूप में ही प्रकृति का उपयोग मिलता है।

साधुवभाव के आलम्बन के रूप भगवान की कल्पना सौंदर्यमयी होना स्वाभाविक है। यह सौंदर्य कल्पना प्रकृति में अपना रूप भरती है। प्रकृति के अनंत रंग रूप, उसकी सहस्र सहस्र स्थितियाँ उपमानों की धलपारिता योजना ने रूप को सौंदर्य प्रदान करती है। सूर रूप वर्णन में आदित्य है। एक ही स्थिति को अनेक प्रकारों से उद्भासित करने की प्रतिभा सूर ही में है। सूर के इस चित्र में बाल कृष्ण की 'लट' ही केन्द्र में है —

“लट लटकनि मोहन मिस बिहुर तिनका भाल सुखकारी।
मनहु कमल बलिगावक वर्गात उठनि मधुप छवि भारी।”

वात्मल्य रति के अतर्गत विभाव पक्ष में आलम्बन कृष्ण की लट खटिया, उनके बाल सुलभ कोतिक, गोचारण आपद कर्म प्रकृति के संसर्ग से माता पिता के संयोग सुख में वृद्धि करते हैं। उदाहरण के लिये कृष्ण का मचलना —

लेहोंरी मा चद लहौगा

यह तो कलमलात कककोरत बैले के चहोंगों।

यह तो निपट निकट ही दीपत, बरन्मो हो न रहोंगों ॥”

सूरदास ने कृष्ण का वर्णन करने के लिये उपमेय और उपमान में एक-रूपता की संभावना भी की है। अपने उपास्य की बालछवि का वर्णन करते हुये सूर ने प्रकृति के माध्यम से रूपालंकार की भी सुन्दर व्यञ्जना की है। उदाहरण स्वरूप सूर अपने बालकृष्ण की सुन्दरता का सागर बतलाते हैं —

देखो माई सुन्दरता की सागर।

तनु अति रमान, अमान अछुनिधि, कटि पदपीत तरंग।

चितवत चञ्चल शक्ति रचि उपजत भव परत अग-अग ॥”

इस सागर रूप के चित्रण में कृष्ण और सागर मन मानस में प्रतिबिम्बित होते हैं।

भक्त कवियों ने, और उसी परम्परा में होने के कारण सूर ने भी अपने धाराध्य के सम्पर्क में प्रकृति को आदेश रूप में उपस्थित किया है। कृष्ण की लीलास्थली गोकुल हो या घुन्दावन, सर्वत्र प्रकृति में चिर बसत की भावना रहती है। सूर में यह भावना प्रमुख है। अतः इनके काव्य में प्रकृति लीला घुष्टभूमि के रूप में प्रभावित, मुख या उल्लसित हो उठती है। कृष्ण की लीला स्थली होने के कारण सूर आदर्श घुन्दावन की कल्पना करते हैं —

सुन्दरान निज धाम कृपा करि वहा दखायो ।

रघु द्विजहारी बसत कछु घृण न्या जायो ।

ज ज अद्भुत रमयाय तहाँ बैलि सुन्य रहिछाई ।

गिरि गोवर्धन पानुमय

बागदही नल मयूत पकुलित कमल सुहाई ।

नग्न जति हो अरुल इस बारल सुनाई ॥”

सूर में अपन रूप से अनन्त की ओर चढ़ने की उत्तरी प्रवृत्ति नहीं है जितना गतिशीलता को अनन्त की भावना से परिसमाप्त कर देने की । जहाँ सूर ने अनन्त सौंदर्य को व्यक्त किया है, वहाँ भी प्रकृति उपमानों के रूपात्मक चित्रों का आधार लिया है । कृष्ण की अरण्यनीय छाव अनन्त में इस प्रकार लीन हो जाती है —

‘प्रति १ धग १ कोटिक छत्रि मुनि सखि परम प्रजान
सूरदास जहँ दखि परत है, होत वहाँ लग खोन ॥”

रूपसौंदर्य की व्यञ्जना जब साधारण प्रत्यक्ष स्तर से अलग रहना चाहती है तो वह अलौकिक कल्पना का आश्रय तो लेती है । इन अलौकिक वर्णनों को सूर ने प्रकृति के उपमानों द्वारा व्यक्त किया है —

“मदमदन मुन देखो भाई ।

अग धग छत्रि मनुहु उर रवि शशि अरु समर जनाई ॥”

शृंगार रस के अतगत तो सूर ने प्रकृति चित्रण उद्दीपन के रूप में किया है, और वह बहुत सुन्दर बन पड़ा है ।

शृंगार में दाम्पत्य रति के अतर्गत सूर ने बिनाम पक्ष में प्रकृति का वात्सल्य से अधिक विराद एवं मधुर वर्णन किया है । शृङ्गार में कृष्ण और गोपियों का सम्पूर्ण जीवन कीडामय है । यही सम्पूर्ण शीला संयोग पक्ष है । विभावों की परिपूर्णता कृष्ण और राधा के अग प्रत्यग भी शोभा के अत्यन्त प्रचुर और चमत्कार पूर्ण वर्णन में तथा सुन्दारन के करीन-कुजों, लोनी लताओं हरेभरे वृक्षों खिली हुई चादनी, को किल कुजन आदि में देखी जाती है । व्रज के निकुञ्ज, फाँसिदी फूल और बसन्त का सुखद

यातादरण्य कृष्ण और गोपियों में उमग का संचार करता है —

सुन्दर वर मग ललनागिहारति, सरस वसत खनु खाई ।

सकल शृंगार बनाइ मन सुन्दर कमल मयन पै लाई ।

धरिता सीतल बहुर म द गति रवि उतर दिनि धाया ।

अति रस मरी काटिवा याली रिरिनि निरह जगाया ॥”

सूर ने खनु वर्णन की परम्परा का भी पालन किया है । संयोग शृंगार की उद्दीपक ऋतुष्या में हमारे देश में वर्षा और वसंत का ही क्रियोग महत्त्व रहा है । पावस में सरितायें जल पूर्ण हो जाती हैं पृथ्वी की हरियाली और प्रकृति का सुन्दर एवं प्रकुल रूप मनुष्यों की प्रेम भावना को उत्तेजित करता है । सूरदास ने वर्षा और बसंतों दोनों तथा राधा कृष्ण के प्रेम प्रसोदों का वडे अंशदाह से वर्णन किया है । शब्द न यमुना तट पर मल्लिका की सुगन्धि और निर्मल उषोत्पल गोपियों को रास रचाने के लिये प्रेरित करती है और फलस्वरूप —

बसुना पुलिन मल्लिका मनोहर शब्द सुहाई गानिय ।

रन्धोरास मिस शरक राईसों मुनि मईमन भागिनिय ॥’

दूती पानस के उत्तेजक रूप का वर्णन करते हुये राधा का शृष्ण के पास ले जाना चाहती है —

✓ यह खनु रुगिने की नहीं ।

बरसत मय मदिनी केदित प्रीतम बरपि निजाहीं ।

जो जो प्राप्य खनु दाहा, न नरवर लगदी ।

ज जल त्रिजु नदिया स पुरिष, भिषु मिलन कोनाहीं ।

सूरदास रस सीत कही है समुक्ति पनुर मन गाहीं ॥”

आलम्बन की रूप प्रतिज्ञा के लिये कृष्ण के अग प्रत्यग का सूर ने जो सैकड़ों पदा में वर्णन किया है, वह तो किया ही है, आश्रय पक्ष में नेत्र व्यापार और उससे अद्भुत प्रभाव पर पर दूसरी ही पद्धति पर बड़ी ही रम्य उत्क्रिया की है । उदाहरण के लिये आश्रय पक्ष में इस प्रकार के वर्णन ही —

शका या तब काल कोई स्थान नहीं है। समय समय पर आध्यात्मिक कवि अपने विरोधियों और आलोचकों से गुंथ तोड़-पूँछ भी देते रहे हैं। जिस समय काशी के पण्डित ने तुलसीदास की हिन्दी में रामायण लिखने की बात सुनी, उस समय उन्होंने कड़ा विरोध किया कि भगवान् की महिमा का गायन देवभाषा के अतिरिक्त और किसी भाषा में हो ही नहीं सकता, विन्तु गोरनामी तुलसीदास अपने निश्चय पर दृढ़ रहें और स्पष्ट शब्दों में कह दिया—

फा भाषा का सरलता, प्रेम चाहिए सांचु।

जब आपके हृदय में अपने हृदय के लिए श्रद्धा है तो किसी विरोध भाषा औरों को अपनाने की आवश्यकता नहीं है। स्वाभाविक मनोभावों की व्यञ्जना अभिव्यक्ति ही होनी चाहिए। उनकी फा य प्रतिभा इतनी उच्च कोटि की थी, कि किसी प्रकार के छन्द अलंकार या भाषा का परिमार्जन किए बिना ही उन्होंने जो रचना की, वह आज भी अमूल्य है। और इस भक्ति साहित्य ने इतनी प्रचुर मात्रा में फर दी कि इसके शीघ्र ही बाद रीति प्रथा की सृष्टि होने लगी।

ऐसे महान् साहित्य का सृजन किसी भी कवि के लिए गौरव की बात हो सकती है कि तु इसे इन काव्या की निश्चयात् हृदयता कहिए या विनयता उन्होंने वहीं भावमोक्त का एक शब्द तक नहीं लिखा। इतनी उत्कृष्ट कविता होते हुए भी वे यही कहते रहे कि 'कवित्त विवेक एक नहीं मोरे, सब कहैं तिरि कागद वारे।' और ऐसी मौलिक उद्भासना होते हुए भी वे यही कहते रहे कि मेरी रचना नाना पुराण निगमागम

सम्मत" ही है। इस विरक्ति की भावना ने उनके हृदय से सब प्रकार की काम वासनाया या लौकिक विषयों की इच्छाओं को निवाल दिया था, उनकी इच्छाओं और मन परित्त हो चुके थे और आध्यात्मिक विरह से वे अपनी आत्मा को तपे हुए कचन के समान निर्मल और उज्ज्वल बनाना चाहते थे, ताकि ससार के सम्मुख जो छद्म भी रखा जाए, वह अपने आप में गान्भीर्य और तप्यति हुए हो। इसीलिए उन्होंने जन साधारण के यथेष्ट की ओर अपनी लेखनी को प्रयुक्त नहीं होने दिया—

कीड़े प्राइत जन गुण गाना।

सिर धुरि गिरा लागि पड़िताना ॥

[तुलसी]

और इसीलिए बड़े बड़े बादशाहों और सुलतानों के निमन्त्रण को उन्होंने निन्दुल निन्नाम भाव से ठुकरा दिया—

कटा मोकों सीवरी सों काम ?

[सूर]

इतना ही नहीं, बड़े महाराजाओं की अनुचित हसी का उनके सामने ही बहुत व्यग्रपूर्ण उत्तर देने में भी उन्होंने कभी कोई सन्नोच नहीं किया—

मोहिका हमसि कि कौहरहि।

[जायसी]

जैसे समय महाकवि जायसी शेरशाह के दरबार में गए, तो वह आपसी गुरुपता देव कर रहा पड़ा। इस पर कवि ने पूछा कि 'तू मुझ पर हंस रहा है या समस्त ससार के अंश पर ?' इस प्रकार की निर्भीकता की आशा केवल उसी से की जा सकती है, जिसने सब प्रकार से घर-बार,

धन धाम कंधु-वाधव का त्याग कर के ससार से बाहर डेरा लगा दिया हो। गोस्वामी तुलसीदास के विषय में तो महाकवि निराला ने लिखा भी है—कवि को जिस समय रत्नावली ने कटु शब्द सुनाए, उस समय वे यह कह कर, कि—

जगमग जीवत का अन्त्य भाष,
जो दिया मुझे दुपने प्रशंसा,
अब रहा नहीं लेशायकारा,

रहने का मेरा उससे गृह के भीतर ॥३३

घर से सदा के लिए बाहर चले गए। इस अशांति, निराशा और पराधीनता के युग में महलों या दरबारों में रहने वाले कवियों से तो यह आशा हा नहीं री जा सकती थी कि वे जनता के लिए कुछ उपयोगी सिद्ध होते। यह तो फेरल कुटिया का सना ही था, जो लोगों का सचा पय प्रदर्शन करके और उनकी आध्यात्मिक प्रवृत्तियों को दृढ़ करके ऐसी परिस्थितियों का सामना करने की शक्ति प्रदान कर सकता था।

हिन्दी साहित्य का भक्तिकाल यह समय था, जब वैदिक कमकाण्ड का हास हो चुका था, और सभी देवताओं तथा शक्तियों में एक सामञ्जस्य स्थापित करके उस समय जोर पकड़ रहे वज्रयान के पापघटों से हिन्दू समाज को मुक्त करने की आवश्यकता का अनुभव किया जा रहा था। भक्त कवियों की यह एक प्रशसनीय विशेषता है कि उन्होंने इस आवश्यकता को केवल समझा ही नहीं। बल्कि इसकी पूर्ति में बहुत बड़ा हाथ बँटाया और राम रहीम काना पैलास, मुल्ला पण्डित, यहाँ तक कि त्रिपुण्ड्र के भिन्न भिन्न अवतारों और आत्मा परमात्मा तक में एकरूपता स्थापित करने अपनी कुशलता का परिचय दिया। सब से बड़ी बात यह कि इतना सब कुछ होते हुए भी उन्होंने किसी मत, याद या

सम्प्रदाय का खण्डन किए बिना ही अपने विचारों का प्रतिपादन किया है तथा सामाजिक कुरीतियों और अन्धविश्वासों का विरोध कर जनता का सचा पय प्रदर्शन किया है।

किसी प्रकार की प्रयास साध्यता न होने के कारण आध्यात्मिक कवियों की स्वाभाविकता बड़ी हृदय ग्राही है। भक्तिकाल से कुछ ही पहले जातीय भेद भाव बड़ा दृढ़ था और नारी तथा शूद्र को वेद छूने तक का अधिकार नहीं था, किन्तु भक्त कवियों ने इस विषमता को दूर करने सभी की आध्यात्मिक उन्नति का अधिकार दे दिया और गुक्ति का द्वार सब के लिए खुला होने का सन्देश देकर नीच जाति के लोगों का विरोध सन्तोष प्रदान किया, जिसमें सभी हिन्दू एक दूसरे के निरट आने लगे और ऊँच नीच का भाव उहुत सीमा तक मिट गया।

यहाँ पर एक बात को स्पष्ट कर देना असंगत होगा कि साधारण आनोषक इन समन्वयकारी कवियों में स्वयं भेद-भाव और विद्वेष की कल्पना करके उन्हें एक दूसरे से विलकुल भिन्न सिद्ध करने का प्रयास करता है। आचार्य श्री रामचन्द्र शुक्ल ने भक्तिकाल में प्रवाहित होने वाली चार ध्येय धाराओं का उल्लेख किया था—ज्ञानाश्रयी निगुण, प्रेमाश्रयी निगुण रामभक्ति और कृष्ण भक्ति, किन्तु यह विभाजन केवल अध्ययन की सुविधा के लिए किया गया था यह दिखाने के लिए नहीं कि उनके विषय प्रतिपादन में कोई मौलिक अन्तर है। कबीर को हम ज्ञानाश्रयी शाखा का प्रमुख कवि मानते हैं और उन्होंने गुरु के महत्त्व को इष्टदेव से भी ऊँचा स्थान दिया है—

गुरु गोविन्द दोऊ खड़े, काँके लागूँ पाँय ?

बलिहारी गुरु आपुनो, जित गोविन्द दिमो बताय ॥
किन्तु यह कहना बड़ी भारी भूल होगी कि अन्य

धाराओं के प्रतिपादकों ने गुरु अथवा ज्ञान के महत्त्व की किसी प्रकार अवहेलना की है। प्रेमाश्रायी शास्ता के रतन्ध जायसी ने ही हीरामन तोते के रूपक गुरु का समावेश किया और बताया कि बिना गुरु के मार्ग निर्देश के निराकार को प्राप्त करना असंभव है—

गुरु सुवा जेड पन्थ दिखावा ।

बिन गुरु जगति को निरगुण पावा ॥

[पद्यावत]

और कृष्ण भक्त सुरदास ने तो भगवान् को रिझाने के लिए गुरु की प्रसन्नता को ही आवश्यक माना है—

गुरु प्रसन्न हरि प्रसन्न होई ।

गुरु के दुखित दुखित हरि होई ॥

तथा राम भक्त तुलसीदास ने भी भव सागर से पार उतरने के लिए एक मात्र गुरु के ही आश्रय को स्वीकार करते हुए लिखा है—

गुरु बिन भव निधि तरई न कोई ।

जो बिरचि राखर सम होई ॥

इसी प्रकार यदि प्रेमाश्रयी कवियों ने प्रेम का अत्यधिक गुणगान किया है, तो अन्य धाराएँ भी इससे विमुक्त नहीं हैं। कवीर ने स्पष्ट कहा है—

कविरा यह घर प्रेम का, खाला का घर नाहि ।

सीस उतारै करि धरे, सो वैसे घर माहि ॥

तथा सगुण भक्ति के कवियों ने भी प्रेम के महत्त्व को स्वीकार किया है—

बा लरियाई को प्रेम, यहो अलि,

वैसे ऊटे ?

[सुरदास, भ्रमरगीत]

ऐसे ही सगुण भक्ति के कवियों ने यदि भक्ति के महत्त्व का प्रतिपादन किया है, तो कवीर ने भक्ति को अपनी एक मात्र बाज्जा ही

बता दिया है—

मुक्ति मुक्ति मागों नहि, भक्ति दान दे मोहि ।

और कोई याझों नहि निशिदिन याझो तोहि ॥

कहने का अभिप्राय यह है कि इन सब कवियों का प्रतिपाद्य विषय और गन्तव्य स्थान एक ही है। रौनी में यदि कहीं थोड़ा बहुत अन्तर आ भी जाए तो उसकी ओर ध्यान न देकर हमें इनकी समन्वय की भावना को ही देखना चाहिए। ज्ञान मार्ग, भक्ति मार्ग और कर्म मार्ग में एक सामञ्जस्य स्थापित करना इन्हीं कवियों का काम था। मुक्ति की प्राप्ति तो निष्काम कर्म से हो ही जाएगी किन्तु इह लोक में हमें ज्ञान, प्रेम और भक्ति का आश्रय लेकर अपने इष्टदेश में पूरी श्रद्धा रखनी चाहिए यही इन सब कवियों की शिक्षा रही है। भक्ति चाहे किसी भी पोटि की हो—दास्य, सरस्य, दास्यरस्य माधुर्य या शान्त, उसका महत्त्व किसी से कम नहीं, यही इन कवियों का उपदेश रहा है। सामाजिक कुरीतियों, बाह्यादम्यों और पापघड़ों की इन सब ने निन्दा की है और शुद्ध सरल सात्त्विक जीवन व्यतीत करने पर जोर दिया है। प्रस्तुत की परंपरा परचे इन्होंने भगवांश्रुति का मार्ग चलाया है जिस कारण सभी में थोड़े बहुत रहस्यवाद की झलक मिलने लगती है। लोगों के हृद्यों में पैठन के लिए जन साधारण की भाषा को अपनाना ही इन्होंने अपना ध्येय रखा है इसीलिए डा० हजारी प्रसाद को कवीर के विषय में लिखना पड़ा कि वे अनजाने में ही एक नई भाषा का सृजन कर रहे हैं।

ये हैं भक्तिवालीन आध्यात्मिक कवियों की प्रमुक्त निरोपताएँ, जो हमें प्रायः सभी के वाक्य में समान रूप से देखने को मिलती हैं।



“कविवर पंत और प्रकृति”

मानव एवम् प्रकृति दो भिन्न वस्तुएँ नहीं हैं। दोनों का जन्म एक ही तत्व से हुआ है। दोनों पर ही प्रकृति के सुख दुःख, आशा निराशा से न केवल प्रभावित हो होते हैं अपितु वे एक दूसरे में आबद्ध भी हैं। जहाँ एक प्रकृति सुख वरित एक सुख रहित है, उसमें एक श्वरता है, एक सगीत है वहाँ दूसरी ओर मानव में अश्वर वस्था है, एक सगीत का अभाव है। जहाँ एक श्वर-प्रकृति दुःख में भी मुक्तकारी रहता है वहाँ मानव अपना सिर झुका लेता है। उसके हृदय में घेवता का अन्तर्भाव प्रयत्नित हो उठती है। प्रकृति और मानव में यही अन्तर है और शायद मुकुन्दार रवि पंत भी यही अन्तर देखता है।

“इसुओं के जीवन का पल,

हँसता ही जग में देखा।

इन स्थान ननिन अधरो पर,

धिर रही न क्षिति की देखा ॥”

हमारे मुकुन्दार कवि पंतजी प्रकृति में वही अंतर पाते हैं जो कि जन्म मरण में व्याप्त है। पंत जी अपने सुख दुःख का आदान प्रदान स्वी-
लिंग करते हैं क्योंकि वे प्रकृति को अपने से भिन्न नहीं समझते हैं, वे उसे एक “आशा दावा” का सम्बन्ध मानते हैं। मानव जग के ही सद्गुण प्रकृति का भी अपना एक विग्रह है, उनमें भी एक स्वर-
लावण्य, हृम विलास, मीठा, फीसल है। इन्हीं “प्राकृतिक लीलाओं तथा उसके एक एक नयना-
भिराम नृप राजपति की कविनाओं में अन्वय है।”

पंत जी प्रसिद्ध रवि ‘प्रायन’ के कृष्ण—
‘I love not man the less but Nature
more’ के सहयोगी हैं, क्योंकि कृष्णान की
प्रकृति सुन्दरी के भावमय मुखों में कवि पंत

पले-पलपे और काव्य जगत् में अकतीर्य हुए। वे
स्वयं लिखते हैं कि—‘मेरे रवि जीवन के विग्रह
जन्म को समझने के लिए आप मेरे माथ हिमा-
नय की तलहटी में चलिए।’ आगे लिखते हैं—
‘पर्वत प्रदेश के निर्मल चबल सोंदरे ने मेरे
जीवन के चारों ओर अपने नीरव मौन्दर्य का
जाल बुनना शुरू कर दिया था। मेरे मन के
भीतर बरफ की ऊँची, चनछीली, चोटियाँ रहस्य
भरे गिबरो की तरह उठने लगी थी, जिन पर
एक हवा नीला आकाश रेशमी चंदोरे की तरह
आँसों के मानने पहराया करता था।’ प्रकृति
प्रेम ही उनके काव्य की विशेषता है, वही उनके
काव्य का आकर्षण है, वही उनके काव्य की
आधार गिता है, प्रेरणा-प्रदान करने वाली शक्ति
है। हम देखते हैं कि उन्हें जन्म से ही सौन्दर्य
वाणी नटिद्रोह की प्राप्ति रही है। प्रारम्भ
में ही उन्होंने जीवन एवम् जगत् में सौन्दर्यता
का अनुभव किया है और जो कि सहज ही हमें
उनके काव्य में प्राप्त होता है। उन्होंने प्रकृति
सहचरी के साथ विहार किया है, जहाँ उसने
पूना की सुसदान, कलियों की लाल, पल्लवियों
के सुन्दर हावभाव देखे हैं, वहाँ उसने कोयल
की कूक, भ्रमरो का गुणन भी सुना है, एवम्
नितनियों का नर्तन भी देखा है। वह ऐसी
सहचरी को त्याग कर बाना के केंगनाल में
लोचन नहीं मल्ला सरुता अन्तर्गत करि “रीपा”
में कहता है

‘दोड़ दूँ तो की खुद छाया,

तोड़ प्रकृति से भी माया

बाने तेरे बाल जान में

कैसे उलझा दूँ लोचन ?”

कविवर पंतजी ने प्रकृति—मादय को नारी’

मौंदय से अधिक आकर्षक पाया है एवम् उसे महान् प्रदान किया है। विशोरावस्था में रचित 'वीणा' और 'प्रिय' रचनाओं वाला मुताबक कल्पना से ओतप्रोत तो है ही साथ में उनकी वाद की मांदय तथा प्रेम विषयक सूक्ष्म मनोवृत्तियों पर रचिन कविताओं में भी कल्पना की उड़ान का अभ्यास नहीं है। वास्तव में देखा जावे तो पत जी के सम्पूर्ण काव्य का आधार ही यह कल्पना का मोहुर जगत है 'इसके बल पर ही वे हिन्दी के सर्वाधिक मृगनशील कवि बन सके हैं।

रवीन्द्र जैसे तिराट सो-दर्य भावना ने महार कवि का प्रभाव पत पर पड़ा। इसके अतिरिक्त सरोजनी नायडू का भी प्रभाव कवि पर अत्यन्त अधिक पड़ा, और इन सबसे अधिक प्रभाव अगर कवि पर पड़ा है तो शैली और कीदस का। डा० नगेन्द्र के शब्दों में "कालिदास और अभ्युक्ति की अपेक्षा उन्होंने शैली, कीदस और टेनिसन आदि अंग्रेजी कवियों से अधिक काव्य प्रेरणा प्राप्त की है।" पत जी स्वयं लिखते हैं 'शैली, कीदस और टेनिसन आदि अंग्रेजी कविता से मैंने बहुत कुछ सीखा।' इन अंग्रेजी कवियों का प्रभाव देखने के लिए हमें 'वीणा' और 'प्रिय' के स्पष्ट विशेष रूप से खोलना पड़ेगा। 'वीणाकार' के कवि का प्राकृतिक सौन्दर्य दृष्टिसे—

जिसकी सुन्दर छत्रि उपा है
बसत जिसका गृह गार,
तारे हार विरिड सूर्यशशि
मेष केश स्नेहाक्ष तुपार,
मलयानिता मुख पास जताधि मन
तीला राहुरों का ससार।"

"प्रिय" एक छोटा सा प्रेमकाव्य है जिसमें एक विफल प्रणय तरुण-हृदय की बड़ी मार्मिक वेदना है किन्तु कवि सम्पूर्ण वेदना ने भीतर भी कवि वर्ण की एक साँस लेकर स्वयं में मगुट हो जाना चाहता है—

शैवलिनि ! जाओ, गितो तुम सिंधु से
आनल ! आहिमन करो तुम गगन को,
चंद्रिने ! चूमो तरंगों के अधर,
उदगणों ! गाओ पवन वीणा बजा।
पर, हृदय सज भाति तू कगाल है,
उठ, किसी निर्जन निपन में बैठकर।
अश्रुओं की बाढ में अपनी त्रिकी,
मग्न भावी को डूना दे आस ली।"

'पल्लव' में हमें शब्द रचना एवम् सौंदर्य के विशेष दर्शन होते हैं। 'पल्लव' की 'उच्छ्वास' और 'यासू' कविता प्रेम भावना की उत्कृष्ट रचनाएँ हैं। 'पल्लव' सौन्दर्यपूर्ण कविताओं का समग्र है जिसमें अलंकृत छवि एवम् रंगीन कला अपनी पूर्णता को प्राप्त है। 'परिवर्तन' 'पल्लव' की विशेष रचना है जो कि कवि की न केवल साहित्यिक एवम् मानसिक प्रवृत्तियों का परिचायक है अपितु उसमें जीवन के बाह्य एवम् अतिरिक्त दोनों रूपों का सौष्ठव पूर्ण दिग्दर्शन होता है। 'पल्लव' में वर्णित "बादल" शैली के "The Cloud" नामक कविता का न केवल छायानुवाद ही है अपितु भावानुवाद भी है। 'बादल' की कल्पना कठिन ही नहीं है अपितु उसे वे अत्यन्त अधिक उँचाई पर भी ले गये हैं। इस सम्बन्ध में एक कथन वाद आता है—

'जिस प्रकार सरिता उद्गम स्थान से उबड़ खानड पर्वत श्रेणी पर से गिरती, गलजती, गड़ गडाती हुई अपसर होती है ठीक उसी प्रकार कविता मानव हृदय के भाव कूप से 'कल्पना' प्रवाहधारा का रूप धारण कर कर्तितक एवम् बुद्धि के कमरों में न उहती हुई कवि की नादमय वाणी में शब्द चित्र में बुदबुद होकर गिरती है। पड़वती हुई गरजती हुई सरिता में नाव चलाना दुर्निवार है उसी प्रकार कवि की प्रकृत (natural) विचार की प्रकृता समझना कठिन है।' यथा

‘फिर परिचों के वन्चे से हम सुभग सीप के पस
पसार ।
समुद्र पैरते, अति ज्योत्सना मे बबड इंदु के कर
सुकुमार ।”

आचार्य प० रामचन्द्र शुक्ल लिखते हैं कि—

“ ‘पल्लव’ के भीतर ‘जन्मवास’,
‘परिवर्तन’ और ‘चादल’ आदि रचनाओं
को देखने से पता चलता है कि यदि ‘झायावाद’
के नाम से एक “वाद” न चना गया होता तो
पत जी स्वच्छन्दतावाद के शुद्ध एवम् स्वाभाविक
मार्ग (True romanticism) पर ही चलते ।
उन्हें प्रकृति की और शीघ्र आकर्षित होने वृत्ता,
उसके बीच खुले और चिरंतन रूपों के बीच
खुलने वाला हृदय प्राप्त था । यही कारण है कि
“झायावाद” शब्द मुख्यतः शैली में चित्र भाषा के
अर्थ में ही उनकी रचनाओं में घटित होता है ।”
सारश में पत जी के शब्दों में ही यह देना ठीक
होगा—

“ ‘पल्लव’ की छोटी बड़ी अनेक रचनाओं में
जीवन के और युग के कई स्तरों को छूती हुई,
भावनाओं की सीढ़ियों चढ़ती हुई, तथा प्राकृतिक
सौन्दर्य की भाषियाँ बिसाती हुई मेरी कल्पना
‘परिवर्तन’ सीपक कविता में मेरे उस काल के
हृदय-अभ्यन्तर और बाह्य सन्दर्भ की विशाल दर्पण
सी है जिसमें ‘पल्लव’—युग का मेरा मानसिक
विश्वास एवं जीवन की सप्रहणीय—कतुभूतियों
तथा राग विराग का समन्वय विजलियों से भरे
चादल की तरह प्रतिबिम्बित है । इस अनित्य जगत
में नित्य जगत को खोजने का प्रयत्न मेरे जीवन
में जैसे ‘परिवर्तन’ के रचनाशाल से प्रारम्भ
हो गया था, ‘परिवर्तन’ उस अनुसन्धान का
केवल प्रतीक मात्र है । हृदय-अभ्यन्तर का दूसरा
रूप आप आगे चलकर ‘गु जन’ और ‘ज्योत्सना’
—काल की रचनाओं में पावेंगे ।”

‘गु जन’ हमें प्रकृति और कल्पना के साथ-साथ
चित्त सामग्री भी प्रस्तुत करता है । ‘पल्लव’

प्रकृति काव्य है तो “गु जन” मानव काव्य ।
दर्शन एवम् उपनिषद् के गहन अन्वयन के परि-
ग्राम स्वरूप अतः हमारा सुकुमार कवि सौन्दर्य
लोक से उतर कर मानव के चिन्तन भावलोक में
प्रवेश करता है । “गु जन में प्रकृति मानव भावों
की रंगभूमि है—उसमें चेतना का स्पन्द एवम्
प्राणों का धड़कन” होते हुए भी उसमें हम वही
प्राकृतिक सौन्दर्य पाते हैं जो कि ‘पल्लव’ में
प्राप्त होता है । एक तारा “एवम् ‘नाना विहार’
हमारे सम्मुख अत्यन्त सुन्दर प्राकृतिक दृश्य चित्र
प्रस्तुत करते हैं —

‘तर शिखरों के यह स्वर्ग बिहग,

उठ गया खोल निज पख सुभग ।

किस गुहा नीड में रे किस मग ?”

इसके अतिरिक्त ‘गु जन’ में प्रकृति चेतना एवम्
प्रकृति दर्शन का एक नूतन अभ्यास का उद्घाटन
करने वाली रचिता है—“भाबी पत्नी के पति”
जिसमें कि कवि मानव प्रकृति एवम् प्राकृतिक
जीवन में तादात्म्य का अनुभव करता है । “कवि
‘प्राण’ जब मुस्कुराता है तब प्रभात भी सस्मित
हो उठता है, सलज्ज उषा भी बिहस पड़ती है एवम्
निखिल बिन्दव शुद्ध एवम् पवित्र एडिक्ता में पर-
खित हो जाता है और यह भावना यहाँ तक
बढ़ी कि प्रकृति स्वयं पुष्पलाबी कन्या होकर कवि
के सम्मुख भर भर डाली फूलों को हास धनकर,
उल्लास, कोकिल, कुछ कोमल बोल, गरद रजत
शुक्लान आदि उपस्थित हो पड़ती है”—

“लाई हूँ फूलों का हास

लोगी मोल, लोगी मोल ?

तरल सुहिन वन का उल्लास

लोगी मोल, लोगी मोल ?”

इसके उपरान्त पत जी अपने सौन्दर्य-युग-युग
की अंतिम एवम् प्रगति युग की प्रारम्भिक रचना
हमारे सम्मुख प्रस्तुत करते हैं और वह है—
“युगान्त” । “युगान्त” का अविभाज्य होते ही

कवि के सौन्दर्य जलान युग का युगान्त होता है। फिर ने एक समय कहा था—

“कुमुदा के जीवन का पल,
हमना ही जग मे दया।”

किन्तु तब उन्होंने सौन्दर्य लोभ मे स्तरकर मानन का चरतन भाव जगत मे प्रवेश करके वस्तु जगत मे अपनी आरसे दीडाई तो देखा—

जग पीडित है अति दुःख से,

जग पीडित अति सुख से—और

फास्मस्ड उन्हें जा प्रकृति का अंगेय सौन्दर्य के प्रति विश्वास था उस वह धीरे धीरे अविश्वास का पद पर अग्रसर होन लगा और अन्त मे फिर ने कह दिया—

‘कहाँ मनुज के अवसर,

देने मधुर प्रकृति सुख।

कन श्वाभान से जर्जर,

प्रकृति उसे दगी सुख?’

किन्तु कवि ने पहल जा सौन्दर्य उल्लास एवम् स्तब्ध के दर्शन किये थे वह भावना अब कवि जगत मे फैलाना चाहता है—

‘सुन्दरता का आलोचन स्तोत्र है,

फट पडा मेरे मन मे,

जिससे नवजीवन का प्रभाव होगा

फिर जग के आगम मे।”

आचार्य प० रामचन्द्र शुक्ल लिखते हैं कि ‘गुजन’ तक वह (कवि) जगत से अपने लिये सौन्दर्य और आनन्द का चयन करता प्रतीत होता है, ‘युगान्त’ मे आकर वह सौन्दर्य और आनन्द के जगत मे पूर्ण प्रसार देना चाहता है। कवि की सौन्दर्य भावना अब व्यापक होकर मगत भावना के रूप मे परिणित हुई है। ‘युगान्त’ तक कवि के विकास रूप है वह बड़ा ही मनोहर एवम् हृदय स्पर्शी रहा है। वह प्रकृति सौन्दर्य से नारी सौन्दर्य नारी सौन्दर्य से जीवन दर्शन और जीवन दर्शन मे मानन जगत के सौन्दर्य रूप के प्रति प्रेम विनम्रित होना

रहा है। इसके अतिरिक्त प्रकृति का उपासन कवि पत कहीं नहीं प्रनकर्ता के रूप मे भी उपस्थित होता है। वह ‘उद्देश्य’ की भाँति—

If this is Nature's holy plan
Does it not pain me to think
What man has made of Man”

प्रन पूछते हैं—

है पूर्ण प्राकृतिक सत्य, किन्तु मानव जग।

ज्यों ग्लान तुम्हारे कृज, कुसुम, आतप रग ॥

कवि “तितली” से पूछता है—

“प्रिय तितली! धृत-सी ही-फूली

तुम किस मुख से रही हो डोल ?

× × ×

आगे—

‘क्या फूलों से ली, अनिल कुसुम।

तुमने मन की मधुर मिठास?’

कवि के अन्त चिन्तन के उपरान्त मे प्रविष्ट हो जाने से एवम् बौद्धिकता के पुष्प से आकर्षित हो जाने के फलस्वरूप अन्त प्रकृति ‘युगगाणी’ मे बहुत पीछे रह गई एवम् अब मानन स्तब्ध (कवि कर) प्रधान विषय बन गया। अब तो उन्हें मानन प्रकृति से भी अधिन सुन्दर लगने लगा—

सुन्दर हैं सुमन, सिद्ध सुन्दर,

मानन तुम स्वयंसे सुन्दरतम।’

इसी काल मे कवि महोदय फाट, बकले, हेगेल और मार्क्स का अध्ययन कर रहे थे जिसकी प्रतिध्वनि उनकी उस काल विरोध की रचनाओं से निस्तृत होती है। उन्होंने ता स्वयं लिखा है कि ‘युगगाणी’ तथा ‘ग्राम्या’ मे मेरी कविता की भावना मार्क्सवादी दर्शन से प्रभावित हो नहीं होती उसे आत्मसात करने का प्रयत्न करती है। ‘युगान्त’, ‘युगगाणी’, और ‘ग्राम्या’ को देखकर लोगो ने समझा वे मार्क्सवादी हो गये किन्तु वास्तव मे उन्हें एक और मार्क्सवाद प्रभावित करता था तो दूसरी ओर गांधीवाद भी। इस काल मे कवि के

मण्डिक में मार्क्सवाद एवम् गांधीवाद का द्वन्द्व मचता रहा। वे इस भयानक द्वन्द्व से घबड़ा उठे और फिर से नैसर्गिक सौन्दर्य प्रवृत्ति की ओर अप्रसर होने लगे (यथा 'सन्ध्या के नाद' एवम् 'रेखा चित्त में')। कवि की सौन्दर्य भावना (प्राकृतिक) पुनः तीव्र रूप से जागृत होने लगी बाली धीरे धीरे कवि की घाँटिकता में उस मनोहर भावना का सहार कर दिया। कीट्स ने ठीक ही कहा है कि 'दर्शन के स्पर्श से सौन्दर्य का नाश हो जाता है।' अतः जब बिजरा हो वह उठता है—

“वहाँ न परलष वन में मर्मर,
यहाँ न मधु बिहगों में गुजन।

जीवन का संगीत वन रहा,

यहाँ अन्तर् हृदय का रोदन।”

किन्तु अगर वास्तव में देखा जावे तो 'ग्राम्या' की अवस्था तब कवि का मन डँबाटोल रहा वह कभी मार्क्सवाद की ओर झुटना और कभी गांधीवाद की ओर अप्रसर होता।

इसके परचाम तो प्रकृति "स्वर्ण निरण" में केवल प्रतीक विधान ही रह गई एवम् "स्वर्ण प्रति" में तो प्रकृति का प्रत्यक्ष चखन का परिमाण कर कवि अध्यात्म के सूक्ष्म विवेचन के हेतु अन्ध्या स्मिन्-ससार में प्रविष्ट हुआ। 'गुणपथ' की कनीन्द्र रबीन्द्र के प्रति' एवम् 'स्वर्ण र बखन में' पत जी फिर सौन्दर्य प्रवृत्ति की ओर अप्रसर होने लगते हैं किन्तु वे पुनः सजग हो उठे एवम् उमके परचाम से तो उनका काव्य में दारोनिक्ता की पुष्ट वदती ही जाती है। इससे उपरान्त "उत्तरा" में तो प्रकृति केवल मानव की उपासिका बन गई जबकि 'बीणा' में वह स्वयं उसे तुलनाकर 'मौ' कह मत्र मुग्ध होता था।

सचमुच में पतजी के साहित्यिक विज्ञान की एक लम्बी कहानी है। 'बीणा' के तारों में अपनी किरीट वलपना को उलझाने वाला, 'प्रिय' में अपने प्राणों की गिमटी हुई तीव्र व्यथा की गति

खोलने वाला फिर 'पल्लव', 'गुणपथ', 'गुणान्त' और 'ग्राम्या' कालम्बा मार्गपार कर आन अपनी उर्व्व चेतना के 'स्वर्ण निरण' और 'स्वर्ण प्रति' की दिव्य आलोचनार्थी भूमिका पर पहुँच गया है जैसे हिमाचल के प्राणम में गेहने वाली रजत-रेखा की सचित्रधार धीरे धीरे महानद बनकर महासमुद्र में मिल गई हो।

(जिपचन्द्र नागर)

पत जी के प्रकृति प्रेम की एक विशेषता रही है कि प्रकृति को उन्होंने सजीव सत्ता रूपने वाली नारी के रूप में देखा है। उन्होंने स्वयं कहा है— 'जब कभी मैं प्रकृति में तादात्म्य का अनुभव किया है तब मैंने अपने कभी नारी रूप में अंकित किया है।' 'पल्लव' में माँ, सहचरो, और प्राण, गुणपथ में भी जननी, सखि, और प्यारी शरीर का प्रयोग हुआ है एवम् इससे अतिरिक्त 'बीणा' की आँखों से अधिष्ठ रचनायें 'मौ' को सम्बोधित हैं।

प्रमजी की रोमांटिक कविता ने जिस प्रकार प्रकृति के अन्तर्लक्ष्य में प्रविष्ट होकर उमके अमर सौन्दर्य, अनोखि रहस्य तथा जीवन के मधुर सम्बन्ध के चित्र अंकित किये हैं उसी प्रकार ज्ञान-प्राप्ति करि पत ने प्रकृति प्रिय गान गाये हैं—

“सिगा दो न है मधु कुमारि,
तुम्हारे मोठे मोठे गान।

कुसुम क चुने कटोरो से,
करा दो न कुछ-कुछ मधु पान॥”

और उमके उपरान्त तो फिर की ऐसा ज्ञान होने लगता है कि पक्षियों को भी उसी ने गान सिखाया है—

‘बिजन वन में तुमने मुहुमारि,

कहाँ पाया यह मेरा गान।

मुझे लौटा दो बिहग तुमारि,

सजग मेरा सोने-सा गान॥”

मानवीकरण पत के काव्य की अपनी विशेषता है जो कि प्रकृति रखने से उद्भूत एवम् सौन्दर्य

पूर्ण, रंगीली एवम् कोमल बनाने में सहयोगी के रूप में उससे सम्बन्ध कर उसके साथ अग्रसर होता है। 'गुगली' में समष्टित मानवीकरण की दो कवितायें—'दो मित्र' और 'आभा में नीम' सुन्दर हैं—

"फूट पड़ा लो निर्भर,
मरुत कम्प अर।
भूम भूम कुं कुं नर,
भीम नीम तरु निर्भर।
सिहर सिहर धर धर नर,
परता सर भर चर मर।"

पत जी एक कुशल शब्द शिल्पी हैं, उनमें चित्रात्मकता, चित्रोपमभाषा तथा अलंकार विधान द्वारा स्वरूप निर्देश की प्रशंसा का आधिक्य है जिसके कारण प्रकृति वस्तु का स्वरूप और भी सुन्दर निरंतर कर हमारे सामने उपस्थित होता है।

'सरपाती पट

सिंसाती लट

शरमाती भट

नव निमित दृष्टि से देख उरोजों के गुण घट"

x x x

"वह मग मरु

मानां कुट कुट

आचल सभासती,

फेर नयन मुल

पा प्रिय की आहट"

इनमें शब्द चित्र का सी दूर्य बड़ा ही मनोहर एवम् अद्भुत है। इसके अतिरिक्त पत जी प्रत्येक वृत्त का गति का चित्र घड़ी कुशलता से अंकित करते हैं। 'गुगली' में सद्भाव विल इने मिले ही शब्दों में चडे ही सौष्ठव पूछ ढग में पूर्ण कर दिया है जो कि धन्यात्मकता की वाहुल्यता के कारण अर्थ के साथ सद्भाव का चित्र भी प्रस्तुत कर देते हैं।

"बांसों की मुरमुट,

सध्या का मुटमुट।

है चहक रही चिड़ियों
टी जी टी टुट टुट ।"

अंतिम पंक्ति तो चिड़ियों की चहचहाहट भी हमारे कानों तक पहुँचा देती है। यह है हमारे सुकुमार, भावुक एवम् 'प्रकृति पुजारी' कवि पत जी की विशेषता जो कि प्रायः कवियों में नहीं के बराबर ही होती है। इसके अतिरिक्त उनके द्वारा अंकित प्रकृति के गत्यात्मक चित्र भी अत्यन्त सुन्दर हैं—

"डक गया अचानक लो भूधर,

फडका अपार पारद के पर।

खिशोप रह गये हैं निर्भर

है दूट पड़ा भू पर अग्रर।

इतना ही नहीं हमारे सुकुमार-कवि, सौन्दर्य प्रष्टा पत जी को रंग का ज्ञान भी अत्यन्त अधिक है। यह रंग का ज्ञान उनकी चित्रण शक्ति को तत्त्वतः शिखर पर ले जाने में बड़ा ही सहायक रहा है। उन्होंने न केवल अलग अलग रंगों का प्रयोग किया है अपितु मिश्रित रंगों का प्रयोग भी बड़ी कुशलता पूर्वक किया है।

"देखता हूँ जब पतला,

इन्द्र धातुपी हल्का।

रेसमी बूँछद बादल का,

खोलती है कुसुम कला। —रवि

कुशल चित्रकार की भाँति रंगों का प्रयोग तो करता ही है किन्तु कभी कभी वह इनके अतिरिक्त स्पर्श और गंध का भी सजीव चित्रण प्रस्तुत करते हैं।

"फैली खेती में दूर तलार,

मखमल सी हरियाली"

x x x

"महके बटहल मुनिन जासुन

जगल में भरपेरी फूली"।

प्रकृति ने सचमुच में कवि ने हृदय को अपने अपरिमित सौन्दर्य भंडार के साथ इतना अधिक आकर्षित किया है कि उसके 'हवीणा के तार' भँकुर हो उठे एवम् उसकी भन्सार ने कवि को

जो वाणी एवम् गति प्रदान की है वही कवि के काव्य का सम्मेल है, वही उसका वैभव है एवम् वही उसका सर्वस्व है। इस सम्बन्ध में डा० नगेन्द्र लिखते हैं कि— पत का प्राकृतिक वैभव पर तो पूर्ण अधिकार रहा ही है, प्रकृति के रम्य रूप आसरा, चंद्र, सूर्य, तारामण, आतन आदनी इद्रधनुष अस्तर्य फूल पक्षी वृक्ष लतायें, पर्वत नदी, निर्भर और सागर 'सोना चाँदी', मणि माणिक्य, सभी अपने रूप रंगों का वैभव लिये कवि कल्पना के सकेतों के साथ नाचते हैं। 'स्वर्ण किरण' में यह क्षेत्र और भी विस्तृत हो गया है और रूप रंग के रोमानी उपकरणों के अतिरिक्त अत्यात्मिक जीवन के भागलिक उपकरणों का उदाहरण के लिये मंदिर, कलश दीप शिखा, हनि, नीराजन, रजतधरियो, अभिषेक, कपूर, चंदन, गंगाजल, अमृत आदि का भी यथेष्ट प्रयोग हुआ है।—

"चन्द्रा तपसी स्निग्ध नीलेमा
पद्म धूमन्ती छाध ऊपर।"

× × ×

"दीप शिखा सी जले चेतना
मिट्टी के दीपक से उठकर।"

(शेष पृष्ठ १४ का)

वैसे निकट कमलन के जनमन रस पहिचानें" शब्दों में प्रकृति के उदाहरण से मीठी चुटकी लेकर में सारना देती हैं। सूर ने कहीं कहीं प्रकृति के व्यापार में उपदेश का भी आभास दिया है —

'यह जगत्प्रीति सुधा समर सों, चाखत ही उड़ि जाय'

५. पद्य

'तदपि मलय वृक्ष जह काण्ठ कर बुझार पकारें।

तत्र सुभाय गुणव सुलोचल, पिबु तन वाप सारें।'

इस प्रकार इस निष्कर्ष पर पहुँचाया जा सकता है कि सूर के काव्य में प्रकृति चित्रण काफी मात्रा में हुआ है। पर फिर भी हमें यह

संयुक्त में पत सरोखा काव्य सौन्दर्य द्रष्टा साहित्य में मिलना दुर्लभ ही है उनका काव्य— "सगीत सुरभि एवम् सौन्दर्य" का संगम है। उनकी कल्पना कामनीय शब्द रेशमी, एवम् अभि व्यक्ति विधान बड़ा ही नाजुक है।

अतः में डा० देवराज के शब्दों में यह देना यथेष्ट होगा—'पत के सौन्दर्य दृष्टि की प्रधान विशेषता है—कोमलता, प्रकृति एव, नारी की सुकुमार कोमल छविया से उन्हें सहज ममत्व है। 'ओ ये पलन जाल।' 'अरी सलिल का लोल हिलोर' सिखा दो न अप मधुप कुमारी, मुझे भी अपने मीठे गान' आदि पक्तियाँ उनके हृदय की सहज कोमलता को व्यक्त करती हैं।

'ज्योत्सना' में सध्या प्रकाश को जहाँ तहाँ बड़े कोमल स्पर्शों से चित्रित किया गया है—'प्रिये प्राणों की प्राण', आज रहते हो यह प्रह्वज' आदि व्यक्ततये भी कवि की अपार कोमलता का परिचय देती हैं। काश की कोई भाग्यशालिनी नारी इस हृदय के प्रेम का उपयोग कर पाती।" साहित्य में पत जी ही एक ऐसे कवि हैं जो कि प्रकृति क्षेत्र में हमारा प्रतिनिधित्व कर रहे हैं।

स्मरण रखना चाहिए कि सूर प्रकृति के कवि नहीं थे। अपने उपास्य का गुणगान करना, प्रेम भक्ति की सरिता प्रवाहित करना ही उनका उद्देश्य था। अतः उनसे प्राप्त होता है कृष्ण के क्रिया कल्पों की प्रष्ट भूमि के रूप में ही अधिकतर प्रकृति चित्रण अपने सीमित क्षेत्र के भीतर जो मनोमुग्धकारी भावा तक ही सीमित था। हमें प्रकृति चित्रण केवल कृष्ण की रूप माधुरी के दिग्दर्शन के रूप में ही मिलते हैं। उनका क्षेत्र यद्यपि संकुचित है, तथापि प्राकृति के व्यापारों का मानव व्यापारों से उहाँन ऐसा सुंदर सम्बन्ध किया है कि कोई कवि उनकी समता नहीं कर सकता।

‘गोदान’ का रचना विधान

[प्रो० मयेन्द्र चतुर्वेदी एम ४]

अगर लेख के प्रारम्भ में ही यह कह दिया जाय कि रचना विधान की दृष्टि से प्रेमचन्द जी अपने अति विख्यात उपन्यास ‘गोदान’ में नितांत असफल रहे हैं, तो विशेष असंगत न होगा। प्रस्तुत लेख का उद्देश्य प्रेमचन्द जी के अनुभूति पक्ष की विशिष्टताओं अथवा असंगतियों का सूक्ष्म विश्लेषण करना नहीं प्रस्तुत प्रमुखत आलोच्य ग्रंथ के कथासंयोजन तथा शिल्पविधान पर एक समीक्षक की दृष्टि से विचार करना है। किन्तु यह मूल्यांकन सभी पूर्वाग्रहों और प्रभावों से सर्वथा मुक्त होना अपेक्षित है।

यह निर्विवाद रूपेण सत्य है कि गोदान की कहानी केवल होरी की गाथा नहीं वरन् न्यूनाधिक रूप में भारत के तत्कालीन ग्रामीण समाज की कहानी है, युग-युग से शोषित और प्रताड़ित एक धरती के लाल का करुण उपाख्यान है। जाप की तरह केवल रूत ही नहीं जीवन का सम्पूर्ण सत्य घूम डालने वाले साहूकार और जमींदार के फौलादी शिपजों में कसा हुआ सहज अन्ध विश्वास और आनवीय दुर्बलताओं से प्रतर्धर्म भीरु होरी यथाथ जीवन की प्राण शोषी विभीषिकाओं के थपेड़े खाता हुआ जब अन्त में अपने प्राणविसर्जन करता है, तब हमारे ऊपर बरबस करुणा और वेदना की एक अभिष्ट छाप छोड़ जाता है। किन्तु यहाँ दृष्टव्य यह है कि कथा की जो मूलधारा गोदान में आदि से अन्त तक प्रवाहित होती है और जिसकी चरम परिणति होरी के कार्मणिक आसुर्य के साथ हो जाती है, उसकी गति सततरूपेण समान अप्रतिहत बनी रहती है अथवा उसमें अन्य प्रसंगों के अस्वाभाविक मिश्रण से स्थूल स्थूल पर विक्षेप आते हैं। जब हम इस दृष्टि से प्रस्तुत

ग्रन्थ का विवेचन करते हैं तो अन्त में हमें इसी निष्कर्ष पर पहुँचना पड़ता है कि सम्यक् रस परिपाक और सम्पूर्ण कथावस्तु में एक सूत्रता बनाये रखने के उद्देश्य में प्रेमचन्द जी पूरी तरह असफल हुए हैं।

स्पष्टत ‘गोदान’ में दो प्रमुख कथाएँ हैं—होरी और उसको घेरे हुए ग्रामीण वातावरण की कथा तथा शहरी जीवन का यथाथ चित्रण उपस्थित कर देने वाली खन्ना मेहता आदि की कथा। जैसा कि उपन्यास पढ़ने पर एक सामान्य पाठक को प्रतीत होगा और साथ ही उपन्यासकार का भी संभवतः मूल मन्तव्य मालूम होता है कि गोदान की मुख्य कथा तत्कालीन गाँव और गाँववासियों की दृष्टीय दशा से सम्बन्धित है। इस दृष्टि से तात्त्विक रूप में गाँव की कथा को हम व्याधिनारिक कहेंगे और दूसरी—शहरी-जीवन की कथा—को प्रासंगिक। किन्तु क्या शहरी समाज का इतना व्यापक और विस्तृत चित्रण कर देने वाली दूसरी कथा उपन्यास पढ़ते समय केवल प्रासंगिक मात्र प्रतीत होती है। एक तर्कशील पाठक की भाँति अत्यन्त विनम्र किन्तु दृढ़ शब्दों में हमें यही कहना होगा कि गोदान का रचना विधान कुछ ऐसा बिखरा हुआ (unwieldy) सा हो गया है कि प्रेमचन्द जी उस अस्त-व्यस्तता के बीच सफ़लता के साथ एक सामंजस्यपूर्ण समीक्षता उपपन्न नहीं कर सके हैं और इसीलिए दूसरी कथा पौहली के समस्त गौणस्तरोंय कदापि प्रतीत नहीं होती।

गोदान में कुल चार सौ नव्वे पृष्ठ हैं। अगर उसका विभाजन ग्रामीण समुदाय की कथा एवं शहरी जीवन की कथा के आधार पर करते हैं तो हम पाते हैं कि वे क्रमशः २६५ तथा २२४

घुट घेरती हैं। इस प्रकार दोनों प्रकार के समाज चित्रण को लेखक ने लगभग समान स्थान दिया है। किन्तु हमारी मूल आपत्ति इस तारण निश्चितता भी नहीं है कि गोदान की मुख्य-कथा ने प्रासंगिक कथा की तुलना में बहुत अधिक मात्रा में घुट क्यों नहीं रगे। क्योंकि बहुत बार यह भी संभव है कि मूल-कथा की अपेक्षा प्रासंगिक कथा बहुत अधिक आकार घेर ले और सुदृढ़ वस्तु के आरम्भ और अन्त में ही दर्शन हों। परन्तु प्रश्न यह है कि उन विभिन्न कथाओं का पारस्परिक सम्बन्ध किस प्रकार अतिरिक्त और अविभाज्य है। कभी-कभी हम किसी कृति में मुख्य पात्र अथवा मुख्य घटना के अतिरिक्त विरोधी दृष्टि वाले व्यक्तियों और उनके कारनामों का दर्शन करते हैं, किन्तु उसका भाव प्रत्यक्ष कुछ महत्त्व होता है। कभी तो दूसरी श्रेणी के व्यक्तियों की सृष्टि मुख्य चरित्रों के व्यक्तित्व का अधिक उत्पन्न दिखाने के लिये की जाती है कभी प्रतिपाद्य समस्या पर सर्वांगीण रूप से प्रकाश डालने के उद्देश्य से। अतः दोनों का सम्बन्ध अदृढ़ और अविच्छेद्य होता है। पर प्रस्तुत उपन्यास की कथा वस्तु पर जब हम इस दृष्टि से विचार करते हैं तो बरबस हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि उल्लिखित दोनों ग्याननों का आपस में कोई दृढ़ और सहज सम्बन्ध नहीं है। ग्रामीण और शहरी जीवन की कथाएँ वस्तु अस्वाभाविक तरीके से अत्यन्त क्षीण तन्तु से बन्धी हुई हैं। सूक्ष्म रूप से उपन्यास पठन पर स्पष्ट भनकता है कि उपन्यासकार ने कथावस्तु के साथ जबरदस्ती की ज्यादती की है। ग्रामीण कथा से शहरी जीवन की कथा का सम्मिलन कहा भी तो सहज स्वाभाविक नहीं प्रतीत होता—अनाप-व्यव की ठेंसाटासी प्रतीत होती है। अनेकों

स्थलों पर तो शहरी जीवन और उसकी विशेषताओं के चित्रण में उपन्यासकार हमें इतना लल्ला देता है कि हम उस समय होरी और उसकी समस्याओं को भिन्न भूत मानते हैं। एक बार तो सड़मठ घुट तक। बीच के कुछ समय को छोड़कर सो भी अप्रासंगिक रूप से हमें होरी के दर्शन ही नहीं होते और न उपन्यास में वर्णित मूल समस्या पर इन प्रश्नों में किसी प्रकार का प्रकाश ही पड़ता है। अन्यत्र भी कई स्थलों पर जहाँ लेखक मेहता मालती, स्वामी गोविन्दी तथा रायसाहब और तारा आदि के विवाद में पड़ता है वहीं वह मूल कथा को बहुत पीछे छोड़कर उन्हीं प्रसंगों में इतना तल्लीन हो जाता है कि वे स्थल मूलवस्तु से असम्बद्ध स्वतन्त्र कथानक से प्रतीत होते हैं। प्रत्यक्ष-प्रत्यक्ष रूप से ऐसे स्थलों और इन अवसरों के ग्यानक और संवादों का मुख्य हो सकता है पर निर्विचार रूप से प्रस्तुत उपन्यास की मुख्य कथावस्तु के साथ इनका कोई तारकालिक प्रत्यक्ष सम्बन्ध नहीं प्रतीत होता। कई स्थल तो बहुत ही अजीब और बेतुके से लगते हैं। विरोध रूप से मेहता का खान बनकर सभी को आतंकित करना तथा मिर्जा और मेहता का रूबरी के मैदान में उतरना—ये दोनों दृश्य तो बहुत ही उपहासास्पद लगते हैं। और इस सब का परिणाम यह हुआ है कि लेखक समीचीन की दृष्टि में उपन्यास के साथ न्याय नहीं कर सका है। समीचीन यह दावा कि वह प्रस्तुत दोनों मुख्य कथानकों पर आधारित दो स्वतन्त्र उपन्यास लिखना—क्योंकि दोनों का सम्बन्ध सूत्र इतना दुर्बल है कि सहज ही में उन्हें थोड़े हीर फिर के परचात् प्रत्यक्ष प्रत्यक्ष किया जा सकता है प्रस्तुत उपन्यास में यह उल्लेख (inconsistency) सा नहीं प्रतीत होता।

आचार्य चाणक्य मे इतिहास और कल्पना

(डा० पद्मविह शर्मा "कमलेश" एम० ए०, पी० एच० डी०)

'आचार्य चाणक्य' मे इतिहास कितना है और कल्पना कितनी । लेखक श्री सत्यचेतु विद्यालंकार भारत के प्रसिद्ध इतिहास लेखकों मे से हैं और मौर्य साम्राज्य पर तो उन्होंने विशेष रूप से ग्रंथ ही लिखा है । अतः ऐतिहासिक दृष्टि से स्वीकृत तथ्यों की अवहेलना उनके द्वारा नहीं हो सकती, यह आशा करनर स्वाभाविक है । परन्तु उपन्यास के लिये कल्पना का योग भी अपरिहार्य है । स्वयं उपन्यास लेखक ने इसे स्वीकार करते हुए कहा है कि "मैंने भी इस उपन्यास मे कल्पना से बहुत काम लिया है ।" अस्तु हम यहाँ पहले इतिहास और फिर कल्पना पर विचार करेंगे ।

इतिहास पर विचार करने के लिये हम निम्नलिखित शीर्षकों को आधार बनाना सुविधाजनक समझते हैं ।

- १—सिकन्दर तथा अन्य यवन शासकों सम्बन्धी विवरण ।
- २—चन्द्रगुप्त मौर्य और चाणक्य सम्बन्धी विवरण ।
- ३—नन्द वंश सम्बन्धी विवरण ।
- ४—गान्धार राज आग्नि और केकय राज पौर सम्बन्धी विवरण ।
- ५—तक्षशिला और पाटलिपुत्र सम्बन्धी विवरण ।
- ६—अग्न्य स्फुट बातें ।

१—सिकन्दर तथा अन्य यवन शासकों सम्बन्धी विवरण—इतिहास के आधार पर यह सवमान्य बात है कि मकदूनिया के राजा फिलिप का बेटा सिकन्दर या एलेक्जेंडर बड़ा महत्वाकांक्षी था और बचपन से ही विरब निजय के

स्पर्धन देखा करता था । यूनान, ईरान और भारत ही ऐसे देश थे, जो सभ्य समझे जाते थे अतः तीनों को उसने जीतकर एकत्र सघाट बनाने की सोची । राजगद्दी मिलने के दो ही वर्ष (३२४-३३८, ई०पू०) मे उसने मध्य और पश्चिमी एशिया को जीत लिया और अगले दो वर्ष मे उसने पारसी साम्राज्य को भी अपने अधिकार मे कर लिया और पारस की राजधानी पास, जिसे यूनानी पार्सिपोलिस (पार्सों की पुरी भी कहते थे, फूँफ डाला) उस समय पारस का राजा दारयवहु था ।

३३० ई० पू० के अन्त मे वह भारत की सीमा पर जरक या शक स्थान पर आ पहुँचा । वसन्त ऋतु के आते ही वह अफगानिस्तान के दक्षिणी पहाड़ पर चढ़ कर हरउबती (आधुनिक पन्धार) प्रदेश मे आ गया । वहाँ उसने अलज्जन्धिया, फिला बनाया और कुछ फौज रखी । फिर फागुल नदी की घाटी मे पहुँचा और घरीकर नामक स्थान पर अलकज्जन्धिया नगरी बसाई । उसके बाद पञ्जशीर नदी की धारा के रास्ते वह हिन्दू कुश के पार बाल्मी मे प्रविष्ट हुआ और बाल्मी के परे भीर नदी तक का स्रग्ध (आधुनिक बोखारा समरकन्द) प्रदेश उसने हाथ लगा ।

इसके बाद वह भारत की ओर चला । जब वह भारत की ओर चला तब उसकी सेना मे मकदूनी सैनिकों के अतिरिक्त पारस आदि जीते हुए देशों के शक सवार भी थे जो छोटे पर चढ़े चढ़े बाण चलाने में निपुण थे । बाल्मी की जो सेना सिकन्दर से हारी थी उसके साथ हिन्दूकुश के उत्तर तमक के एक छोटे पहाड़ी

राज्य का सरदार एक भारतवासी था, जिसका नाम शशिशुप्त था। हारने के बाद शशिशुप्त सिकन्दर की तरफ जा मिला था। लेकिन तक्षशिला के राजा आम्बि ने बिना लड़े ही सिकन्दर की आधीनता स्वीकार कर ली थी और उसके दूत सुग्ध में ही सिकन्दर के पास अधीनता का सन्देश लेकर आये थे। ३२७ ई० पू० में सिकन्दर अपनी सेना सहित भारत के दरवाजे पर ब्रसाये अपने किले अलेग्जेन्ड्रिया पर आ पहुँचा। यहाँ से भारत की बढाई शुरू की।

भारत के ऊपर आक्रमण का सीधा तरीका था कि वह काबुल नदी के साथ साथ तक्षशिला पहुँच जाता पर उसने उत्तर के पहाड़ों में क्षत्रिय प्रदेश की बीर जातियों के जीते बिना आगे बढ़ना उचित न समझा क्योंकि उनसे पीछे खतरा हो सकता था। इन पहाड़ों में अलीशान्ग, कुनार, पनकोण (गौरी) और स्वात (सुवास्तु) नदियों की घाटियों में छद्म महीने तक लड़ाईयाँ होती रहीं। यूनानी इतिहासकारों के अनुसार ये सब जातियाँ भारतीय थी। अलीशान्ग और कुनार की घाटी वाली जाति अस्पस या अश्वक और गौरी और सुवास्तु की घाटी वाली जाति अस्सवेन या अरवाटक थी। अरवाटकों की राजधानी का नाम मस्सग था। मस्सग के घेरे के समय गढ़ के अन्दर ७०० बैतन भोगी बाहीक सैनिक थे। जब वे यूनानियों के सामने न ठहर सके तो अपने देश जाने की सोची। सिकन्दर ने उनसे शर्त की कि वे उसकी ओर से लड़ेंगे। उन्होंने स्वीकार कर लिया और ७ मील दूर डेरा डाल दिया। पर वे तो सिकन्दर पर पीछे से हमला करना चाहते थे। सिकन्दर को इस बात का पता चल गया और उसने रात के समय सोते हुए ही उनकी घेर लिया। बाहीक वीरों के साथ रित्रयों भी थीं। उनकी बीच में कर उन्होंने व्यूह बना लिया और अन्त तक

वीरता से लड़े। रित्रयों ने भी बड़े साहस का परिचय दिया।

इतिहास के आधार पर यह भी सत्य है कि तक्षशिला का राजा आम्बि स्वयं सिकन्दर से मिलने गया था और पश्चिमी राधार के राजा हस्ती से सिकन्दर के युद्ध के समय सिकन्दर की ओर से लड़ा था। यह युद्ध एक महीने चला था। सिकन्द ने पुष्करावती को आम्बि के एक पिछलग्गू सजय को दे दिया था।

सिन्ध और केलम के बीच तक्षशिला (पूर्वी गान्धार देश) का राज्य था। जहाँ के राजा आम्बि ने निमग्न देकर सिकन्दर को बुलाया था पर केलम के इस पार केकय देश का राज्य था जो कुछ और किस्म का था। सिकन्दर के दूत जब उसकी शरण में गये तो उसने बेरखी से उत्तर दिया कि वह युद्ध के मैदान में उसका स्वागत करेगा। इसका नाम यूनानियों ने पोरु लिखा है। इधर अभिसार का राज्य भी पोरु से मिलने की तैयारी कर रहा था। सिकन्दर ने देखा कि दोनों के मिलने से पहले ही चोट करना ठीक है। पोरु और सिकन्दर की सेनाएँ आमने सामने जुटी थीं। सिकन्दर को कोई मार्ग न था। लेकिन चतुराई उसमें हृद् दर्ज की थी। उसने दिखावा किया कि वह सदियों तक यों ही रहेगा पर एक वर्षा की रात को २० मील इधर या उधर हटकर पोरुस न पार कर गया। पोरु से घम सान लड़ाई हुई पर सिकन्दर के सामने पोरु की न चल सकी। परन्तु उसने भाग कर कायरता न दिखाई। पोरु ने अपने ऊपर बार करने को उद्यत आम्बि को घायल हाथ से बर्बाद मारा कर वह बच गया। घायल पकड़ा गया। सिकन्दर के सामने लाया गया। सिकन्दर ने पूछा कि कैसा वर्ताव दिया जाय तो तपाक से बोला—' जैसा राजा राजाओं के साथ करते हैं।

इसके बाद सिकन्दर ने ग्लुबुगलान नामक एक छोटे से सब राज्य को जीतकर उसने २७

नगर पोर के हवाने कर दिये। चुनाव (प्रसिन्नी) के उस पार पट्टर देश में पोर का भतीजा छोटा पोर राय करता था। उसने बिना लड़े ही हार मान ली। परन्तु रावी (इरावती) के पूर में तिसे हम माफ़ा कहते हैं, वीरकट जाति रहती थी। इनका सघ राज्य था। इनके पड़ोस व्यास (विपासा) नदी पर छुद्रों और इरावती की निचली धारा पर मालवा के सघ राज्य थे। वे सब मिलकर सिन्धु नदी से लड़ने की सोच रहे थे कि सिन्धु नदी ने उनके मिलने से पहले ही फटों पर आक्रमण कर दिया। फटों ने सौंवल नगरी को तीन चकर द्या के देर शरट ब्यूह से घेर दिया और ऐसे लड़े कि सिन्धु नदी भी उठा। फटों की वीरता से खीझकर सिन्धु नदी ने सौंवल नगरी को भस्म कर दिया। फटों ने सघ राज्य में प्रत्येक वन्या सघ का होता था। माता पिता केवल सन्तान को पालते थे। सघ की ओर से प्रत्येक गृहस्थ के लिये निरीक्षक नियुक्त थे और एक महीन के जिस वच्य को कुरुष या रोगी पाते थे, मरवा देते थे। युवक और युवती घड़े होकर अपनी पसद के विवाह करते थे। मौचाप का उसम कुछ दखन न होता था। सीभूत नामक एक ग्रन्थ बाहीन राज्य में भी ऐसी प्रथा थी।

अब सिन्धु नदी व्यास (विपासा) के किनारे था। व्यास को दार कर उसे बंधेय सपरराज्य से पाला पड़ता। जिसकी सैनिक शक्ति फटों से कई गुनी अधिक थी। उन पर तथा अन्यबाहीन सघ राज्यों पर विजय पाता था सिन्धु नदी को मगध से भुगतना पड़ता। जा मिताल राज्य था और जिसकी सर्वत्र धाक थी। यह देखकर सिन्धु नदी का दिल बैठ गया। उसने लाज बचाने को सैन्य को लाटने का हुक्म दिया। पैदल ही वह मेलम (वितस्ता) तक आया और जल तथा स्थल मार्ग से दक्षिण को प्रस्थान किया। लेकिन वहाँ भी उसे लड़ना पड़ा। पहले मेलम और चुनाव में

सगम पर शिव और अगलस्त जातियों ने सघ राज्यों से उसे मोर्चा लेना पड़ा। शिव तो बिना लड़े मान गए पर अगलस्तों ने वीरता से उनका सामना किया। मेलम की धारा के कुछ नीचे जाने पर रावी के दोनों तटों पर वीर मालव थे। वे लड़ाई की तैयारी कर रहे थे। उनके पड़ोस में व्यास के तट पर छुद्रों का राज्य था। दोनों मिल रहे थे और छुद्रों के एक वीर को दानो सघ राज्यों की सेनाओं का सेनापति बनाया गया था। लेकिन उन्हें यह पता न चला कि सिन्धु नदी कब तक आगया। वे अपने जवानों को इकट्ठा करने में ही लगे थे। छुद्रों सेना अभी आई न थी कि सिन्धु नदी की सेना मालवों पर दूट पड़ी। इनके मालव कृषक खेतों में ही काट डाले गये। फिर भी वे वीरता से लड़े। उन्हीं में से एक के बार से सिन्धु नदी की छाती में धाव लगा। जो पीछे चलकर उसकी मृत्यु का कारण हुआ। अन्धा होने पर सिन्धु नदी ने मालव छुद्रों से उसने समझौता किया। उसने उनके स्वागत में वडा भोज किया। मालव छुद्रों के सी मुखियों के लिए सी मुखली कुर्सियाँ डाली गईं। जिनके चारों ओर जड़ी के कामदार पर्व लटक रहे थे। भोज में खुब शराब डाली गई। भेंट पूजा भी हुई और जो वीरता से वश में न हुए थे वे यों नशीब हो गए।

इसके बाद सिन्धु नदी का अग्रगण्य सन्तु और बसाति गणराज्यों में होकर जाना पड़ा पर वहाँ लड़ाई नहीं हुई। अन्तिम सगम पर अनकण्डिया वसाधर वह सिंधु नदी और वडा आगे सिंधु में मुचिरण नाथन राष्ट्र था। वह सिन्धु नदी के सामने न टहर सका। मीचिरण लोग इकट्ठा हो कर समूह में भोजन करते थे। सावित्र भोजन से उनकी उम्र १२० वर्ष की होती थी। उनमें वहाँ दास न रखे जाते थे और धनी निर्धन का भेद न था। वे न्यायालयों में भी वन जाते थे। मुचिरण के आगे दो राष्ट्रों से और जोय पृष्ठ १२० पर)

'वाणभट्ट की आत्मकथा' :—नारी की सफलता और साथेकता

(श्री भैरवराज जोशी एम० ए०)

'वाणभट्ट की आत्म कथा' के इस सूत्र रूप वाक्य को पढ़ कर कि 'नारी की सफलता पुरुष को बंधने में है किन्तु सार्थकता पुरुष की सृष्टि में है।' हमें सहसा पाणिनीय सूत्रों की स्मृति हो आती है जिनके सम्बन्ध बोध के लिए विस्तृत व्याख्या अपेक्षित रहती है। नारी की 'सफलता' और 'सार्थकता' की समझने से पूर्व 'नारी तत्व' और 'पुरुष तत्व' का ज्ञान अपेक्षित है, जिसके लिए 'दोनों' के क्षेत्र में अवलोकन करना होगा।

परम शिव से एक साथ ही तो तत्व प्रपट हुए थे—एक शिवतत्व और दूसरा शक्तितत्व। इन्हीं दोनों तत्वों के प्रस्पन्द विष्णुन्द से यह संसार आभासित हो रहा है। वह अत्यन्त परम शिव अपने इन दो तत्वों से व्यक्त होता है और यह संसार उसका व्यक्त रूप है। इस व्यक्त संसार में दिखाई देने वाले जड़ मलस पिण्ड न स्त्री है और न पुरुष हैं। वस्तुतः पुरुष वह है जिस पिण्ड में शिव तत्व की प्रधानता है और जिस पिण्ड में शक्ति तत्व की प्रधानता है वही नारी है। नारी निपेक्षरूपा है। वह आनन्द भोग के लिए नहीं आती आनन्द लुटाने के लिए आती है। 'जहाँ पत्नी अपने-आप को उत्सर्ग करने की, अपने आप को दया देने की भावना प्रधान है वही नारी है।' जिस पिण्ड में सुख-दुःख की लाख-लाख धाराओं में अपने आप को दलित द्राक्षा के समान निषोडकर (उत्सर्गकर) दूसरे को लुप्त करने की भावना प्रबल है वही 'नारी तत्व' है और इसी को शास्त्रीय भाषा में शक्ति तत्व' कहते हैं।

पुरुष और स्त्री दोनों अपने पृथक्-पृथक् रूप में पूर्ण नहीं हैं अतः उन्हें अपनी पूरणा के लिए एक

दूसरे की आवश्यकता रहती है परन्तु इन दोनों की आनन्दानुभव प्रणाली में पर्याप्त भेद है। पुरुष, जिसमें पुरुष तत्व की प्रधानता और प्रवृत्ति तत्व की न्यूनता है, बिना किसी वस्तु का अवलम्ब (माध्यम) ग्रहण किये भाव रूप सत्य में आनन्द का अनुभव कर सक्ता है, अर्थात् पुरुष निर्गुण ब्रह्म की साधना द्वारा उस परम ज्योति के साक्षात्कार का आनन्द उपलब्ध कर सक्ता है अर्थात् पुरुष निर्गुण ब्रह्म की साधना द्वारा उस परमज्योति के साक्षात्कार का आनन्द उपलब्ध कर सक्ता है किन्तु 'स्त्री वस्तु-परिगृहीत रूप में रस पाती है।' वह उस परम ज्योति तक पहुँचने के लिए माध्यम रूप में किसी वस्तु को गृहण करने की अनिवार्यता अनुभव करती है। इसलिए पुरुष स्त्री की अपेक्षा अपनी साधना में अधिन मुक्त है किन्तु स्त्री नहीं। इसी हेतु स्त्री को द्वन्द्वोन्मुखी कहा है। स्त्री अपने भीतर की अधिक मात्रा वाली प्रवृत्ति को अपने भीतर वाले पुरुष तत्व से अभिभूति नहीं कर सकती इसीलिए उसे पुरुष तत्व' की प्रधानता वाले पुरुष की आवश्यकता पड़ती है।

इस विवेचन से यह भासित होता है कि नारी में आसक्ति की भावना प्रबल है। नारी की मोह लेने की शक्ति बड़े बड़े धीरों का धैर्य डिगा सकती है। जब नारी पुरुष को मोहित कर लेती है अर्थात् पुरुष में जब स्त्री के प्रति आसक्ति प्रवृत्ति हो उठती है तब स्त्री में विद्यमान रहने वाली आसक्ति भावना अपने यथार्थत्व को प्राप्त कर लेती है। इस आसक्ति का शपथ होता ही नारी की सफलता है। नारी अपने मोह को पुरुष को बंध लेती है, तब पुरुष नारी पर ही स्वायत्त है कि उसने अपने भीतर प्राप्त आसक्ति

से पुरुष में भीतर वाले शिव तत्व' को विजित कर लिया। यही नारी की सफलता है।

'बाणभट्ट की आत्म कथा' में निपुणिका सच प्रथम बाणभट्ट की नाटक मण्डली में नर्तकी के रूप में आकर बाणभट्ट के प्रति आसक्त होती है, क्योंकि स्त्री में 'आसक्ति' तो है ही, अतः उसका बाणभट्ट के प्रति आसक्त होना असंगत नहीं कहा जा सकता। निपुणिका स्वयं कहती है, 'तुम (बाणभट्ट) नारी दृष्टि को देव मन्दिर के समान मानते हो, पर एक बार भी तुमने समझा होता कि यह मंदिर हाइमॉस का है ईंट-पत्थर का नहीं।' निपुणिका बाण को अपने ऊपर आसक्त पर लना चाहती थी उसे मोहित कर लेना चाहती थी परन्तु बाणभट्ट की एक दिन अभिनय के समय हँसी या एक अन्य ही तात्पर्य समझकर उसने अपनी आशा को धूलि सान् होते देखा और वह चुपके से वहाँ से चले पड़ी। किन्तु बाण को उसके निकल जाने से इतना दुःख हुआ कि उसने अपनी नाटक मण्डली तोड़ दी और उस प्रकरण को शिप्रा नदी में बहा दिया। सुख दुःख की अनुभूति किसी वस्तु के प्रति आसक्ति या मोह के ही तो कारण होती है। जिस के साथ रागात्मक सम्बन्ध ही नहीं, उसके भाव (भावित) या अभिभाव में सुख दुःख जैसी अनुभूतियाँ हो नहीं सकती।

बाण स्वयं स्वीकार करता है कि 'जो प्रमत्त हँसी छू बपों से मेरा हृदय छूरे दे रही है, उसका प्रायश्चित्त आज आमुष्यों से करना होगा।' निपुणिका के ये शब्द, 'तुम्हारे ऊपर मुझे मोह था' इस तथ्य को और पुष्ट कर देते हैं। यहाँ बाणभट्ट को मोहित लेना ही निपुणिका की सफलता है। यही नारी की सफलता है।

जब नारी अपने आप को दूसरों के लिए गला देती है, अपने को निशेष भाव से पुरुष को अपने प्रति (नारी के प्रति) रहने वाली आस

क्ति से निःसंग कर देती है, उसे अपने मोह पारा से मुक्त कर देती है, तभी नारी की साधकता है। नारी तत्व का मूल ही यह है कि अपने को दूसरों के लिए निशेष भाव से दे डालना। अपनी आत्मा का दान कर देने में ही 'नारी तत्व' की तत्त्वतः साधकता है अतः स्त्री की साधकता भी वस्तुतः इसी में है कि वह अपने आप को उत्सर्ग करके पुरुष को मुक्त बना दे।

बाण के आश्रय से भाग जाने के बाद निपुणिका में परिवर्तन आता है और बाणभट्ट के प्रति रहने वाला उसका मोह भक्ति में परिणत हो जाता है। वह स्वीकार करती है, 'अब मेरा मोह भक्ति के रूप में बदल गया है।' भट्टिनी के परिचय के बाद बाणभट्ट का मोह भट्टिनी और निपुणिका दोनों की ओर विभाजित हो कर बढ़ने लगता है और निपुणिका को इसका आभास मिल जाता है। वह खिन्न रहने लगी और तितबरा छूटा होती गई। श्रीरामभट्ट की पाना में वह अपने बिकारों को बाण के सामने प्रकट करती है, 'क्यों मुझे दूसरे के मुख से ईर्ष्या हो जाती है। मैं सेवा धर्म में भी असफल हूँ और सखि धर्म में भी।' परन्तु जिस दिन निपुणिका बाणभट्ट से मुक्त होती है कि, अपने को निशेष भाव से दे देना ही बशीरखण्ड है' उसी दिन से वह अपना लक्ष्य स्पष्ट रूप से पा लेती है। वह बाण को उसके प्रति रहने वाले मोह से मुक्त करने के लिए अपना उत्सर्ग कर डालती है। वासनदत्ता की भूमिका में अभिनय करती हुई बाणभट्ट से कह भी देती है "यह, तुम नहीं देखते कि वासनदत्ता ने किस प्रकार दो विरोधी दिशाओं में जाने वाले प्रेम को एक सूत्र कर दिया है।" निपुणिका का बाण के प्रति रहने वाला प्रेम आत्मोत्सर्ग की वहिः शिक्षा में तप कर उज्ज्वल हो गया है। डा० द्विवेदी जी के शब्दों में 'आत्मदान ऐसी वस्तु है जो दाता और गृहीता दोनों को साधक करती है।' अपनी आत्मा का उत्सर्ग कर पुरुष को

भौतिक प्रेम से मुक्त कर देना ही उसे उज्ज्वल प्रेम से वृत्त कर देना ही—नारी की सार्थकता है।

भट्टिनी के हृदय में भी शील की गभीर धारा के अन्तस्तल में बाण के प्रति अल्प प्रेम का अनुस्मृत स्मृति बह रहा है। यद्यपि भट्टिनी शार्दा द्वारा अपने प्रेम को अभिव्यक्त नहीं करती परन्तु उसका हृदय बाण की तरफ झुक चुका है। विलम्ब कर आन पर भट्टिनी मृदु तिरस्कार के साथ बाण को उद्वाहना देती है, 'इतनी देर करना ठीक नहीं है भट्ट।' एक स्थल पर तो भट्टिनी की हृदयस्थ भावना कठ देश में आकर कुछ स्पष्ट सा संकेत कर ही देती है "आर्यवर्त जैसी विचित्र समाज व्यवस्था मैंने कहीं नहीं देखी है। x x यही देखो यदि तुम किसी यवन न्यासे विवाह करो तो इस देश में यह एक भयंकर सामाजिक विद्रोह माना जाएगा। परन्तु यह क्या सत्य नहीं है कि यवन कन्या भी मनुष्य है और प्राज्ञण युवा भी मनुष्य है।" यहाँ भट्टिनी एक उदाहरण द्वारा अपने हृदयस्थ प्रेम को लक्षित कर देती है। बाण भी भट्टिनी की मनोहर दृष्टि में आकर्षण अनुभव करता है, मन्दार माला की भाँति मेरे अन्तर और पादर को आमोद मग्न कर रही थी।" स्थायीभावों में रति आमोदक भाव है। यहाँ उपर्युक्त 'आमोदमग्न' से रतिका ही संकेत मिलता है। बाण के पुरुषपुर जाते समय भट्टिनी कुन्नी हुई आँखों को और भी मुका कर हृदय धाम पर कद उठती है, जल्दी ही लौटना। उस समय भट्टिनी के प्रति मोहसक्त बाणभट्ट की अवस्था कितनी दारुण हो गई होगी? यह उसी के शार्दा में सुनिष्ठ, 'मैंने अन्तर कठ के बाष्पसद बाष्प को प्रयत्न पूर्वक दबा लिया। लेकिन अन्तरात्मा के अन्त गहर से कोई चिल्ला उठा—'फिर क्या मिलना होगा?' इस प्रकार बाण पूर्ण रूप से भट्टिनी के प्रति आसक्त हो चुका है। यही भट्टिनी की सफलता है सार्थकता नहीं।

भट्टिनी के 'स्त्रीत्व ने बाण के 'पुरुषत्व' को विजित कर लिया है।

अन सुचरित के जीवन को लीजिए। विरति वज्र ने अपनी माता के करुण आग्रह पर सुचरिता अपनी बाल्यकाल में विवाहिता पत्नी—का हाथ इन शब्दों के साथ—'मैं माता जी की आज्ञा से तुम्हारा हाथ पकड़ना चाहता हूँ। क्या तुम जीवन में मेरे वक्ष की ओर घटने में मुझे सहायता पहुँचाने को तैयार हो?'—पकड़ लिया। किन्तु विरतिवज्र सुचरिता के आकर्षण के कारण अपनी नैराल्य की साधना में सफल न होकर प्रेम से बिह्वल हुआ।

इसीलिए अमोघवज्र ने उसे अपने सींगत तट में अधिकारी समझा और उसे अघोरभैरव के पास दीक्षा के लिए भेज दिया जहाँ उसने अपनी 'शक्ति' सुचरिता के साथ दीक्षा ग्रहण की। 'अपने आप में मैं संपूर्ण हूँ। यह अनुभव करने वाली सुचरिता पति के उन शब्दों का पालन करती है जिन शब्दों के साथ उसके पति ने माता के सम्मुख उसका पाणिग्रहण किया था। वह अपनी सुख चिन्ता (भोगपूर्ण जीवन) को त्याग कर अपने आप को विरतिवज्र के लक्ष्य के लिए अर्पित कर देती है। इसी में उसका जीवन सार्थक है। बाणभट्ट उसके सामने स्वीकार करता है, तुम सार्थक हो देवि। तुम्हारा शरीर और मन सार्थक है तुम्हारा ज्ञान और बाण्यी सार्थक हैं, सबसे बढ़कर तुम्हारा प्रेम सार्थक है" विरतिवज्र को अपने अक्षय से युक्त कर उसे उसकी साधना में सफल बनाना ही सुचरिता की सार्थकता है।

महामाया के जीवन में भी 'सफलता' और 'साधकता' दोनों पक्ष आये हैं। जब तक वह प्रह्वर्मा के रत्नवास में रही तब तक प्रह्वर्मा उसके मोह पाश में बँधा रहा यद्यपि महामाया की ओर से प्रह्वर्मा को आसक्त करने का न (शेष पृष्ठ ११६ पर)

सन १६६ में अखिल भारतीय प्रगतिशील लेखक संघ के प्रथम अधिवेशन में प्रेमचंद जी ने सभापति पद से बोलते हुये कहा था— हमारी फसोटी पर बही साहित्य खरा उतरेगा, जिसमें उच्च चिंतन हो, रमणीयता का भाव हो, सौंदर्य का सार हो, सृजन की आत्मा हो, जीवन की मन्थाइया का भाव प्रकाश हो जो हम में गति पैदा करे, मुलाये नहीं। 'उनके इन्हीं विचारों की व्याख्या करते हुए एन विद्वान ने लिखा है— "जहाँ तक प्रगतिवाद का सम्बन्ध है, वे स्पष्ट रूप से इस बात की घोषणा करते हैं कि अन्ध्रा साहित्य सदैव प्रगतिशील होता है। साहित्य जीवन की गंभीर समस्याओं के सम्बन्ध में जनमत तैयार करने का शक्तिशाली साधन है। यह जीवन की व्याख्या करता है और उसे बदलता है। इसलिये प्रेमचंद केवल उन कृत्यों को प्यार करते हैं, जो पानी बरसाते हैं वे सौंदर्य के लिये सौंदर्य को प्रेम नहीं करते। सौंदर्य वह है जो जीवन को ऊँचा उठाये। मनुष्य मनुष्य का शोषण करने के लिये पैदा नहीं हुआ बल्कि उसे जैसा बना दिया गया है। दोनों में कोई प्राकृतिक विरोध नहीं है। इसके विपरीत उसका जीवन समाज के विकास पर आधारित है। इसलिये प्रगतिशील लेखक मनुष्य को समाज से अलग करके नहीं देखता। वह मनुष्य और समाज के

बीच और भी गहरे नाते की कल्पना करता है।" श्री विश्वम्भर मानव ने प्रगतिवाद को हिन्दी की नवीनतम प्रवृत्ति माना है।^१ इसके विपरीत डा० त्रिलोकीनारायण दीक्षित उसे कोई नई या चौंका देने वाली प्रवृत्ति नहीं मानते।^२ हाँ, यह दूसरी बात है कि आज उसका स्वरूप परि वर्तित हो गया है, जैसा कि श्री कृष्णविहारी मिश्र का विचार है। उन्होंने लिखा है— "प्रगति का शील युग युग से रहा है परन्तु प्रगतिवाद वर्तमान की देन है। प्रगति का अर्थ शील के रूप में केवल यही है कि साहित्य की भावना अपनं युग की परिस्थितियों की आवश्यकता के अनुकूल अपना परिवर्तित कर लेती है।"^३

प्रगतिवाद ही परिभाषा श्री रामपूजन तिवारी ने इस प्रकार की है— "जिस साहित्य में वर्तमान काल के सफटों के कारणों के विवेचन के साथ 'क्या होना चाहिये' इसकी ओर भी निर्देश रहेगा हम उसे ही प्रगतिशील साहित्य कहेंगे, चूंकि वह साहित्य आज की दोषपूर्ण प्रणाली को बदलने का तथा नयी व्यवस्था की स्थापना में सहायक सिद्ध होगा।"^४ श्री प्रभाकर माचरे प्रगतिशील उसी साहित्य को मानते हैं जो व्यक्ति को मस्कारों से, समाज में रुढ़ियों से और राष्ट्र के अन्धधैर्य से मुक्त करता चले और विकास की ओर बढ़ाता चले।"^५ "प्रगति क्या है?"—

१. दे० "प्रेमचंद चिंतन और कला"।

२. दे० "साहित्य सन्देश", अक्टूबर १९४१

३. दे० "दीक्षा", जून १९४०।

४. दे० "लग्ननक विश्वविद्यालय पत्रिका" जनवरी १९४५।

५. दे० "राष्ट्रभारती", फरवरी १९४१।

६. दे० "साहित्य सन्देश", मार्च १९४०।

इस पर विचार करते हुये श्री जैनद्रकुमार, प्रंत में, इस निष्कर्ष पर आते हैं कि—“प्रगति क्या ?” इसकी जितनी व्याख्या छानबीन हम करें, उतनी ही कम है। लेकिन यह तो सत्र से पढ़ले हम जान ले कि प्रगति अनादि कालिक इतिहास के चरितार्थ की सगति से अवर्द्ध है। प्रगति वह गति है ऐतिहासिक सगति की सहयोगिनी है।^१ अपने एक निबन्ध में श्री कालिचंद्र सोनारक्सा ने बताया है कि आज का प्रगतिशील कवि जीवन के अधिक निकट है, वह जीवन की पीठ दिखा कर पलायन नहीं करेगा।^२

प्रगतिशील साहित्य का उद्देश्य स्पष्ट करते हुये श्री जगदीशप्रसाद चनुबदी ने लिखा है कि प्रगतिशील साहित्य एक युग विशेष की निज की समस्या को हल करने के लिये है। उस साहित्य का उद्देश्य है “संसार में तरन्नालीन आर्थिक दुरव्यवस्था का नाश करना, शोषित वर्ग को सुखी करना।”^३

डा० त्रिलोकी नारायण दीक्षित प्रगतिशील साहित्य की व्याख्या करते हुए लिखते हैं— प्रगति साधारण अर्थ में जागृति, जीवन और गति की सूचना देती है और इस अर्थ में रुढ़िमत निष्प्राण और अपरिवर्तनशील प्रगतिशील के उलटे समझे जायेंगे। प्रत्येक विकासोन्मुख समाज में परिवर्तन होता रहता है और वह साहित्य जो समाज की आशा तथा आकांक्षाओं के साथ उसकी प्रति दिन परिवर्तित भावनाओं का भी अपने में समावेश करके सामाजिक चेतना के साथ अपसर होता रहता है, प्रगतिशील कहलायेगा।^४

कुछ लोग प्रगतिवादी साहित्य को प्रचार का साहित्य कहते हैं। ऐसे लोगों को श्री विजयशंकर मल्ल का उत्तर है—कहा जा सकता है कि तुलसी भी तो प्रचारक ही थे। उन्होंने राम का प्रचार किया। और तुलसी ने रामभक्ति का अपना धर्म माना तो अजकल के प्रगतिवादी कवि यदि मार्क्सवाद को अपना धर्म मानते हैं तो क्या बुरा है? याज्ञ का धर्म मार्क्सवाद है।^५

प्रगतिवाद एक “वाद” है। कुछ लोग अवलमत्त हैं। उदाहरण के लिये श्री माहन्नाल प्रगतिवाद को कोई वाद नहीं मानते, वह उसे जीवन दर्शन का एक विशिष्ट दृष्टिकोण मानते हैं।^६

प्रगतिवाद के पक्ष और विपक्ष में अनेक तर्क दिये गये हैं तथा विभिन्न दृष्टियों से विचार किया गया है। प्रगतिवाद की उपर्युक्त कुछ परिभाषाओं व्याख्याओं को देखने से ज्ञात होता है कि इसके सम्बन्ध में विद्वानों में काफी मतभेद रहा है। श्री मनमनाथ गुप्त इसे एक सामाजिक सिद्धांत मानते हैं, जो शहर समय विषाशील है था और रहेगा।^७ उन्होंने प्रगति का एक अनिवार्य उपादान प्रयास माना है। उनका विचार है प्रयास में विचारधारा एक बहुत बड़ी चीज है और साहित्य, कला आदि विचारधाराओं में ही आ जाते हैं। विचारधारा क्रांति अथवा प्रतिक्रिया का एक प्रधान साधन हो सकती है इसलिये साहित्य प्रगति अथवा प्रति-

निया का अन्त ही सकता है। स्वाभाविक रूप से से वह साहित्य जो समाज को पीछे ढकेलता है, वह प्रतिक्रियावादी है।^१

श्री शिवदानसिंह चौहान ने अपने एक निबन्ध में लिखा है—‘मगर साहित्य—विशेषकर हिंदी साहित्य या उर्दू साहित्य—एक ऐसी परिस्थिति में उत्पन्न हुये जब समाज की प्राचीन शृंखलायें स्वयं ही कमजोर हो चली थीं। इस प्रकार के साहित्य (बद्यपि अमनुष्य और परतंत्र जंतु वक् जनता की भावनाओं को ग्रहणकर तथा उनकी आवाजों को अपने शब्द में भर कर प्रगतिशील हो सकते थे) उन्नति, प्रगति या विकास के सूचक न होकर समाज पर बधन ही बने रहे। इसका इतिहास जितना रोचक है, उतना ही शिक्षाप्रद भी।’^२

प्रगतिवादी साहित्यकारों की कई कोटियाँ हैं। उनमें सिद्धांत स्वधी मतभेद हैं। उनका पारस्परिक मतभेद या सिद्धांत विपत्ति इस कारण भी हो सकती है कि विभिन्न कारणों अथवा प्रेरणाओं से इस मत विरोध के समर्थक हुये हैं। इसलिये उनमें मतैक्य न होना अनावश्यक या अस्वाभाविक नहीं है। श्री मन्मथनाथ गुप्त ने इस अवधि में लिखा है—‘प्रगतिवादियों में कई कई भेद का होना अनिवार्य इसलिये है कि एक सिरे पर तो वह प्रगतिवादी है। जो क्रांति के जोश में पड़े हुये या बजाये हुये कनस्तर को संगीत मानने को तैयार है, दूसरी तरफ वे लोग हैं, जो दूसरी बातों का उतना ही महत्व देते हैं, जितना उससे उद्धव-स्थता का। एक तरफ वे लोग हैं, जो दलगत साहित्य और प्रगतिशील साहित्य को फरीब फरीष एक मानकर बैठे हैं,

दूसरी तरफ वे लोग हैं, जो दिलेतर साहित्य में प्रगतिशीलता देखने का तैयार हैं।’^३

यहाँ इस बात पर विचार कर लेना आवश्यक है कि उस समय से जब प्रगतिवाद का जन्म हुआ, साहित्य के क्षेत्र में क्या स्थिति थी। क्या उस समय वास्तव में हिंदी में ऐसी परिस्थितियाँ थीं, जिनके कारण किसी नये वाद की आवश्यकता का अनुभव किया जा रहा था? क्या तत्कालीन साहित्य मनुष्य को फर्म कपेन से हट कर सचर्मन सवार से मात्र पलायन करने की प्रेरणा देता था? क्या उस समय साहित्यकार जनता के सामने एक स्वस्थ, ठोस जीवन दर्शन प्रस्तुत कर सकने में अपने आपको असमर्थ पा रहा था? इन प्रश्नों का उत्तर देते हुये एक विधवा ने लिखा है—“हमारे नये स्वतंत्र देश में इस बात की आवश्यकता है कि साहित्य लोगों में आशा उत्पन्न करके नये सपनों के लिये हमको तैयार करे। और किसी देश में कुछ भी हो हमारे यहाँ साहित्य को साहित्य रहते हुये मुस्ती के साथ समाज-रचना में भाग लेना पड़ेगा। प्रगतिशील मतवाद का केवल इतना ही कहना है। हम अरलीलता पलायनवाद, रहस्यवाद, छायावाद में पड़कर अपनी बर्मेशक्ति को बिघटित नहीं होने दें।”^४

श्री रामेश्वर वर्मा ने लिखा है—‘प्रगतिवाद के प्रारम्भ से कुछ सामान्य आधार थे। एक तो यह कि वह युग की सामयिक परिस्थितियों को वाक्य में प्रतिबिम्बित करता है, जनता की विकासशील परंपरा में साहित्य अपना भी योग देता है। साथ ही प्रगतिवाद साहित्य को केवल मनोरंजन का साधन न मानकर उसकी सामयिक उपयो

१ वही।

२ डॉ॰ ‘विशाल सार’, मार्च १९३७।

३. “प्रगतिवाद का रूपरेखा”।

४ ‘वही’।

गिता में विराम रखता है। दक्षिणान्सी आलोचकों के मतानुसार इसी कारण उसका स्थान साहित्य की श्रेष्ठतम (उच्चतम) से गिर जाता है और आनन्द की शुद्ध शुद्ध उपलब्धि नहीं होती उसी प्रकार के आक्षेप है जो आनन्द दक्षिणान्सी आलोचक प्रगतिवाद पलाते आये हैं और "सदा विरोध करते रहे हैं"।

प्रो० प्रकाशचन्द्र गुप्त के अनुसार 'प्रगतिशील आलोचना के कुछ ऐसे सिद्धांत हैं, जिन्हें सभी प्रगतिशील साहित्य स्वीकार करते हैं। पहला तो यह कि इन सिद्धांतों की बाह्य परीक्षा संभव है, और उनका वैज्ञानिक विश्लेषण होना चाहिये उस सौंदर्य विज्ञान की स्थापनायें निरंतर स्पष्ट होती जा रही हैं।"

उपर दिये गये उद्धरणों को यहाँ सरलित करने का उद्देश्य यही है कि पाठकों को प्रगतिवाद

के सत्य में विभिन्न विद्वानों के विचारों का परिचय मिल सके, वे उसके विविध पहलुओं को समझ सकें। उपर्युक्त किसी मत के पक्ष या विपक्ष में कोई तर्क देना कोई तर्क देना यहाँ हमारा उद्देश्य नहीं है। आनन्द प्रगतिवाद हिंदी साहित्य की समुदाय विचारधाराओं में अपना स्थान रखता है। प्रगतिशील चिंतन साहित्य के विभिन्न क्षेत्रों में स्वतंत्र रूप से हो रहा है। प्रगतिवादी साहित्य आनन्द केवल समाज के शोषित अथवा निम्न वर्गों का ही चित्रण प्रस्तुत न करके सर्वोच्च समाज के लिये एक व्यापक जीवन दर्शन प्रस्तुत कर रहा है। क्षेत्र सङ्कचित न होकर समान व्यापक है—समान के प्रत्येक अंग पर, जीवन के हर पहलू पर वह समान रूप से लागू होता है। वह वर्ग-संघर्ष को नहीं दिखायें प्रकट करने वाला एक नया जीवन-दर्शन है।

(गोप वृष्ट (१३ का)

प्रसन्न किया गया और न भेसी इच्छा ही थी परन्तु महर्षि स्वयं आकर्षित अवश्य था। धर्मागिरि पर बसो बसो किया को देस आने पर भी वह रानी के मोह के कारण उसे जाने न देता था। यही तब महामाया की सफलता रही जा सकती है किन्तु यह सर्वांग रूप से भक्ति की ही सफलता नहीं। किन्तु धर्मागिरि पर चीर प्रकट काय को अघोर भैरव महामाया के साह

स्य के पूर्ण प्रेम में विवश रह कर देह जान नो भी नूल रहा था वही अघोर भैरव महामाया के आत्मोत्सर्ग को पाकर अहम् को दैतने वाला और निःसंग और आनन्द से मुक्त हो जाता है। यही महामाया की सार्थकता है। सारांश यह है कि, "अने नो विगेर भाव से देने से ही दुख जाता रहता है, परमानन्द प्राप्त होता है।" यही नारी की सार्थकता है।

“स्वर्ग के खंडहर में” :—प्रसादजी रचित कहानी एक समीक्षा

(श्री गान्धारी चतुर्वेदी, बी० ए., साहित्य रत्न)

स्वर्गीय गान्धारी जयशंकर प्रसाद की कहानियों को हिन्दी साहित्य के 'उत्तम' का सुन्दर और भाग्य प्राप्त है। विरोधता यह है कि कलाकार ने अपनी रचित के अनुसार पुनर्चुनकर अनुपम एकरित पुष्पा से उन्हें सजाया है। सान्द्र के पारसी चस्की इस कला पर एक साथ गुंथ हो ऐसे भाव व्यक्त हो जाते हैं कि उन्हें एक दृष्टि देखते ही ठगे से रह जाते हैं। कला की चरम सीमा बहा जाता होती है जहाँ कि दुःख, भयानक से परास्त हो जाती है। पाठक एक बार पढ़ने से मुक्त ही नहीं हो पाता है। पाठकों के पुनरावृत्ति भले ही उनसे आनन्द लाभ न कर सके।

स्वर्ग के खंडहर में कहानी उस अतीत की एक भाषा अत्यंत रूप से देती है, जब कि यन्त्रों का शासन एक आत्मस्थ से प्रजा उत्पन्न थी। ये सान्द्र के प्रेमी न होकर विघ्नक थे। स्वर्ग जैसे आनन्द एवं शान्ति के स्थानों में भी उनके अत्याचार नहीं रुके। उनका मुख्य कार्यक्रम हिंसा एवं धनसाधन ही था। इसी तथ्य की अभिव्यक्ति, सुन्दर कलापूर्ण एवं गीतात्मक ढंग से प्रेम के आवरण में की है।

कथा का प्रारम्भ प्रकृति वर्णन से हुआ है जो अत्यंत मार्मिक है। शब्दों में प्रकृति का सजीव चित्र पाठकों के समुल्लसित किया है। सौन्दर्य की उत्कृष्टता की ही स्वर्ग माना है। 'वन्द्य इतुमा की झालरें सुपरीतल पवन में विघ्नित होकर चारा और भूल रही थी।

मुसवाहु फल फूलवाले पृष्ठों के झुरमुट दूध और मधु की नहरों के किनारे गुलाबी बादलों का क्षणिक विधाम। समीत की अराध गति में छोटी छोटी नावों पर उनका जल विनाश। किसी

की आँखें यह सब देखकर भी न तो मेन हों जगेंगी हृदय पागल, इन्द्रिया विकल न हो रहेंगी। यही तो स्वर्ग है।" मीना और गुल की प्रारम्भिक स्नेह चर्चा से कहानी का द्वितीय अनुच्छेद प्रारम्भ होता है। इसमें गुल 'पुरुष' की स्वाध परिता तथा मीना "स्त्री" की स्नेहमयी कृपा एवं हृदय की टीस पाठक समझ लेते हैं। गुल एक और मीना के प्रति अपनी भावुकता में कहता है कि 'नहीं मीना, सबके बाद जब मैं तुम्हें अपने पास ही पाता हूँ, तब और किसी आकांक्षा का स्मरण नहीं रह जाता।' दूसरी ओर बड़ी गुल जल विहार के आनन्द में दूसरी सुन्दरी 'बहार' के साथ सतरख कर एक कुंज में चला जाता है, मीना निराश होकर मन मसोम कर लौट जाती है। गुल के सम्बन्ध में पढ़ने वालों को वह 'मैं नहीं जानती' कहकर बतलाती है। ये शब्द भोलपन पर सारा ही दुःख पूर्ण अनुभूति के परिचायक हैं। उस रमणीय स्थान में स्थित पहाड़ी दुर्ग का भयानक शोल मीना के सौन्दर्य को देख विनोदित हो गया वह वहन लगा मीना गुल मेरे स्वर्ग की रत्न हो।" वह मीना के माने को सुनकर आत्म विस्मृत हो भूल जाता है कि वह ईश्वरीय सदेश बाह्य आचार्य और महा पुरुष था।

कलाकार पुनः हमें गुल और बहार के पास ले आता है जहाँ पहले कुंज में उन्हें छोड़ा था। वे उस रमणीय प्रदेश के छोटे से आनाम मन्दिरा से भरी हुई छटा में रही थी। गुल मन्दिरा में मस्त एवं बहार के खीनत सुगंध से घिरा कर कहता है 'ले चलो, मुझे वहाँ ले चलती हो?' बहार उस स्वर्ग की विलासिनी अप्सरा एवं तीव्र

मदिरा की प्याली के समान थी जिसमें गुल रूपी मकरन्द भरी वायु का झकोरा लहर उठा देता था। उनके इस प्रणय व्यापार में मीना एक पाथास्वरूप दिखाई पड़ती थी।" एक युवक के कथोपकथन द्वारा हमें गुल का परिचय मिलता है। वह अतिथि होकर गुल 'देवकुमार' को समझाने आया है। वह गुल को समझाता है कि तुम भीमपाल के वंशधर देवकुमार हो, भूर्जता वंश वहाँ बन्दी होगए हो। गुल को उसके वास्तव्य पहुँचे लगते हैं वह मन में कहता है, मुझसे सब अपने मन की कराना चाहते हैं जैसे मेरे मन नहीं है, हृदय नहीं है। तो फिर क्या जलन ही स्वर्ग है।" अतिथिसत्कार में गुल उम युवक को मीना का संगीत सुननाता है। वह एक निश्वास लेकर गुलगुल का संगीत है। मीना अपने को स्वर्ग की देवी न मानकर उस पृथ्वी की ही प्राणी मानती है, जहाँ के कण्ड स्वर्ग के मुख से भी मनोरम है। वह युवक मीना के कहने पर पृथ्वी की क्या सुनाता है।

कहानी के द्वितीय परिच्छेद में कहानी प्रारम्भ होती है। मुसलमानों के आक्रमण से समस्त शक्तिशाली प्रदेश काल्लीक गांधार क्षत्रिया आदि आतङ्ग में काँप रहे थे। गांधार के आर्य नरपति भीमपाल का अन्त होगया। उनका पुत्र भीमपाल पर्वत वन प्रदेशों में भटकता रहा। उसका लज्जा देवी के प्रति आकर्षण फिर तारादेवी द्वारा प्रणय स्थान प्रणयकरना लज्जा का उपासिनी भिक्षुणी बनने की कथा चलती है। एक दिन मुनिसान शीतल अधरात्रि में मंगली दुर्ग के अधिपति का भृत्य लज्जा के भिक्षुविहार में एक चालक व वालिका को लेकर आश्रय पाता है। स्वस्थ होकर वह देवास के बन्दी होने, तारा देवी की आत्महत्या करने की कथा कहता है। उन चालक वालिकाओं को देखकर लज्जा में आत्मीयता का मोह उमड़ता है। धर्ममिलु उनकी अपने यहाँ आश्रय देने में विरोध करता है। वह

कहता है 'राजकुटुम्ब को यहाँ रखकर क्या इस बिहार आर स्तूप को भी तुम ध्वंस कराना चाहती हो।' लज्जा अपने कर्त्तव्य पर दृढ़ रह भिक्षुणी होने का ढोंग छाड़कर अनार्यों के मुख दुःख में सम्मिलित होने उसी रात में त्रिकमभृत्य तथा चालक वालिका सहित चल पड़ती है। नगरों के ध्वंस होजाने के कारण वे भिना भी नहीं जुटा पाते तथा भूख खो जाते हैं। प्रभात में जागने पर चालक तथा वालिका दिखाई नहीं देते तो वे त्रोजने निकलते हैं और एक दिन पता चलता है कि केरुव के पहाड़ी दुर्ग के समीप यहाँ स्वर्ग है वहाँ रूपमान वालिकों और वालिकाओं की आवश्यकता रही है। इतना कह कर वह अतिथि कथा समाप्त कर कहता है और भी सुनोगी पृथ्वी की कथा?" अतिथि युवक कोई अन्य नहीं अपितु पुरुष वेश में देवपाल की प्रेयसी लज्जा स्वयं थी। देवपाल ने अपने को शेख के हाथ बेच दिया था। उसी के द्वारा सब बन्दी होते हैं। पिता पुत्र का भेद खुलने पर देवपाल उन्हें मुक्त करने के लिए प्रहरियों की आज्ञा देता है वे यहाँ के इशारे पर अवज्ञा करते हैं, फलस्वरूप प्रहार दण्ड मिलता है।

कहानी का तृतीय परिच्छेद शेख के सभा गृह में प्रारम्भ होता है। वे भवशाली शिव क्षमता की, ऐश्वर्य मण्डित मूर्ति था। वह देवपाल से उत्तर धर्म में विश्वास करने के सम्बन्ध में प्रश्न करता है पर देवपाल स्पष्ट कह देता है कि मैंने शत्रु चगेज खा से बदला लेने के लिए तुम्हारे उत्कोच या मूढ्य से प्रीत हुआ था। मैं धर्म मान कर कुछ करने गया था यह सम्प्रभुता धर्म है। शेख द्वारा हत्या आदि के भय देने पर भी देवपाल दृढ़ स्वर में उत्तर देता है प्राणी धर्म में मेरा आग्रह विश्वास है। अपने रक्षा करने के लिए अपने प्रतिशोध के लिए जो स्वाभाविक जीवन तत्व के सिद्धान्त से अवहेलना करने चुप बैठता है उस मुक्त, कायर सजीवता बिहनी, हड्डी मांस के

टुकड़े के अतिरिक्त मे कुछ नहीं समझता । मनुष्य परिस्थितियों का अधभक्त है, इसलिए मुझे जो करना था वह मैंने किया, अब तुम आना कर्त्तव्य कर सकते हो ।" शेर लालची कुत्तित होकर धमकार का ढोंग करता था । लब्बा के सौन्दर्य को देखकर उसकी उत्तेजना पालनू पशु बन गई । लोभ में आकर कहने लगा 'यदि मेरे मन में तुम्हारा विश्वास हो तो मे तुम्हें मुक्त कर सकता हूँ ।' पर राजा उसकी कमजोरी समझती है वह स्वप्न वह वृत्ति है पृथ्वी का गोरव स्वर्ग बन जान से नष्ट हो जायगा । पृथ्वी को केवल बसुंधरा होकर मानवजाति के लिए जीने दो । देवता बनने के प्रलोभन में पड़कर मनुष्य राज्य न बन पाय शेर ।

श्वर नहार और गुल का प्रेमाचार हो रहा था उधर तातारियों की चढ़ाई हुई घेरा डाला गया, जीव अनाहार से तड़प उठे । मीना पर शेर अपना अधिकार करना चाहता था, वह आत्मसुखारियों से रक्षा न कर सका । आत्मसुखारियों के हत्याकाण्ड दानाग्नि अध में देव पाल, लब्बा और गुल मृग्यो प्राप्त हुए । द्राक्षा के रुहे हुए ज म मीना उनके शवों के पास चुपचाप बैठी थी न उसकी आँखों में आँसू थे, न आँठों पर मदन । वह पृथ्वी पर हक्ती "मैं पर भटकी हूँ गुल गुल हूँ । मुझे किसी टूटी ढाल पर अधकार पितलने दो । इस रजनो त्रिगाम का मूव अतिम तान सुनाकर गाऊँगी । प्रसादजी स्वयं शका करते हैं कि "मालूम नहीं, उसकी अतिम तान किसी ने सुनी या नहीं ।"

सामान्यचर्या — कथावस्तु के तथ्य की कसौटी पर कसने पर प्रस्तुत कथा की कथावस्तु स्थित प्रतीत होती है । प्रत्यक्षता का चमत्कार परिच्छेदों के परिवर्तन के साथ साथ लुप्तता छिपता सा दिखाई देता है । इस तथा कथित दोष के हाने पर भी कहानी की कथावस्तु पूर्ण है । पाठक पढ़ना प्रारम्भ करन ही शीघ्रता से

"आगे क्या होने वाला है" की जिज्ञासा करने लगता है, तथा उसकी पूर्ति के लिए श्वास साधन शीघ्रता से पढ़ने लगता है । कथा की समाप्ति पर वह स्तब्ध होकर विचार मग्न हो जाता है । यह सब जादू के प्रभाव के समान होता है ।

कथा की कल्पना में माधुर्य एवं प्रकृति का मनुष्यों की प्रकृति में साम्य है । प्राकृति दृश्यों के सजीव चित्रण कथावस्तु के बीच बीच में काव्य का आरनादन कराते हैं । इस प्रकार पाठक कहानी तथा कविता दोनों का एक साथ आनन्द अनुभव करता चलता है । कथोपकथन की सजीवता में सूक्ष्मरीति से नाटकीयता की कला जडाउ अकारों के समान दीप्त है ।

कथा के पात्रों के नाम चरित्रिक गुणों के अनुरूप ही रखे गए हैं । गुल, बहारा, मीना, त्रिगम, शेर, लब्बा, चगेज आदि नामों में उनके गुण सन्निहित हैं । चरित्र चित्रण करते समय कलाकार आचर्य जागरूक रहा है । उसने जहाँ एक ओर मनुष्य स्वभावगत स्वार्थपरिता के प्रतिनिधि "गुल" का निर्माण किया है, जो मीना के प्यार के साथ झिलवाव करता है तो दूसरी ओर 'बहारा' को चंचल युवती के रूप में । पर मीना के निर्माण में कलाकार की उद्भूत कला कलकती है । हमारा कलाकार यात्रिक है जो पात्रों को यत्र के समान स्वेच्छा से चलाता है, पर अस्वाभाविकता नहीं आने देता है । अत्रय रूप के कथाकार के कथोपकथन द्वारा यत्रों की वरता आचराजाओं की कर्तव्य परायणता जिलासी "गुल" की स्वाधता प्रेमिका 'मीना' का सात्विक दुःख आदि मनोभावनाओं के चित्र भी खींचे हैं । चित्रण में प्रकृति का योग उद्दीपन है । पात्रों पर विवेक का चमकन रहता है । कथार्थ के पक्ष में भी अन्तर्द्वन्द्व एवं भाव प्रधानता उन्हें मनुष्य कोटि से उचा उठा देती है ।

देशराल परिस्थितियों काल्पनिक हैं, पर उनमें आशिश ऐतिहासिकता का पुट भी दिया

गया है। कल्पना द्वारा कर्मीर भूमि के निपट ही 'स्वर्ग' की कल्पना की गई है। ऐसे मनोरम स्थान में धर्म आनन्दपूर्ण धुसजाते हैं। फलस्वरूप यह धर्म हो जाता है। भाषा एवं शैली प्रसादजी की अपनी है। उन्होंने पात्रों के मुख से उनकी भाषा का उपयोग नहीं, अपितु स्वयं अपनी भाषा का उपयोग कराया है। भाषा सुगठित, वाक्यमय, शुद्ध एवं नियमित है। उनकी शैली में व्यक्तित्व छपा हुआ है। प्रसादजी साहित्यकार थे, उनकी दृष्टिकोण प्रत्यक्षरूप से सुधारण होता नहीं था। वे सामान्य जनता में अपना प्रचार एवं प्रसार भी नहीं चाहते थे। अतएव उन्होंने ऐसी भाषा का प्रयोग किया था। उनकी भाषा में स्थायित्व व शैली में आनन्द है। उनकी इसी विशेषता के कारण उनका साहित्य आज भी नया है तथा आगामी युगों में भी नया बना रहेगा। भाषा क्लिष्टता का आरोप शुद्ध आलोचकों द्वारा प्रसादजी पर लगाया जाता है। पर यह दोष पक्की सा प्रतीत होता है। आलोचना के समय प्रसाद की वाक्यमयता एवं दार्शनिकता को भूलजाना जिसका कि प्रसाद की भाषा पर प्रभुत्व है, उनके साथ अन्याय करना है।

प्रसादजी ने अपने साहित्य का एक ही उद्देश्य रखा है वह है "आनन्द"। 'अर्थ संकट उठाते हुए भी उन्होंने भूखीनगी दरिद्रता तथा यथार्थ नग्नता को अपने साहित्य का लक्ष्य नहीं बनाया। उनकी प्रतिभा वाक्य मय है, उसी से उन्होंने अपना तथा अपनेको का जीवन सुन्दर बनाया है चन्दा सुन्दरम्" पृष्ठी पर ही उपलब्ध है जो सगणमय जीवन के उपरान्त प्राप्त होता है। पृष्ठी पर मनुष्य को दुख ही दुख है यदि साहित्य में भी दुख का हो निष्पत्ति हो तो आनन्द कहाँ मिले ? प्रसादजी यह सत्य जानते थे। यही कारण है कि उन्होंने दार्शनिक तथ्यों द्वारा द्वन्द्वों को वसाया है तथा प्रकृति का सहारा लेकर कल्पना से "सुन्दरम् के भयनों में 'शियम्' की प्रतिष्ठा की है। उनका साथ कविसत्य" है। उनकी ऐतिहासिकता भी इसका अपवाद नहीं है। यदि वे ऐसा न करते तो साहित्य की आनन्द ही नष्ट हो जाती। उनमें भारत देश तथा संस्कृति के प्रति मोह था। उसी मोह के बशीभूत होकर वे आज भारत की "सुन्दर भारत," चाहते थे।

आरम्भ और अन्त दोनों ही मुख्य घटना से सम्बद्ध हैं। अन्त होने पर पाठक एक निश्चित विचारधारा में मग्न हो जाता है।

(स्रोत पृष्ठ ११६ का)

सिधु-दर का गुफाविला हुआ। उनमें एक आनन्द का जन पद था। इतने सिधु-दर को खूब छपाया है लोग सिधु-दर के अधीन राज्यों की निन्दा करते और स्वतन्त्र जातियों को भ्रष्टाते। उत्तरी सिंध के राज्यों से उन्होंने चलवा भी कर दिया। जिसे सिधु-दर ने निर्दयता से गुच्छल डाला। आनन्दों (आनन्दसिंधु जन पद के निवासियों की लाली गुले राखी पर टोंग ही गई।

अन्त में सिधु-दर पातान प्रस्थ पहुँचा। जहाँ

सिंधु दो धाराओं में पड़ती है और जहाँ आज बल हैराबाद है उस स्थान का नाम पातान प्रस्थ था। वहाँ के लोग अधीनता स्वीकार करने से मचने के लिए देश छोड़ कर भाग गये थे। पातान प्रस्थ भी मिले बाद में यह पश्चिम की मुझा और अपने सेनापति निर्मावस को समुद्री मार्ग से जाने का आदेश देकर स्वयं स्थल मार्ग से लौट गया और ३२३ ई० पू० में उसका देहांत हो गया।

(मन्तरा)

सम्प्रदायकीय

इस अर्थ में पत का प्रकृति चित्रण' शीर्षक लेख अत्यन्त प्रशंसित है। लेख के साथ लेखक का नाम उपलब्ध न होने के कारण हम उससे साथ लेखक का नाम नहीं दे सके हैं। सम्बन्धित महानुभाव हमें सूचित करने की कृपा करें। अगले अंक में उनके नाम का उल्लेख कर दिया जायगा।

× × × ×

अभी हाल में हमारे उत्तर प्रदेश की सरकार ने दो महत्वपूर्ण कार्य किए हैं। उनके लिए हम प्रान्तीय सरकार को और विशेष रूप में माननीय मुख्य मंत्री डा० सम्पूर्णानन्द को हार्दिक बधाई देते हैं। सरकार ने स्पष्ट घोषणा कर दी कि उत्तरप्रदेश में उर्दू को हिन्दी के उपर कुठाराघात करने का मौका नहीं दिया जायगा। उसको एक स्थानीय भाषा के रूप में स्वीकार नहीं किया जायगा। हमारी समझ में ही नहीं आता है कि उर्दू वालों को क्या हो गया है? वे उर्दू के प्रेमी हैं, उसकी उन्नति चाहते हैं, उन्हें कौन रोकता है। वे उर्दू बोलें उर्दू लिखें तथा विभिन्न प्रकार से उर्दू की उन्नति करें। क्या यह आवश्यक है कि देश की प्रत्येक भाषा को राजकीय सरक्षण प्राप्त हो ही जाए? उर्दू और हिन्दी को संपत्तियों का रूप दे दिया है। अपनी नाक बहाकर उर्दू आज हिन्दी का अपशब्द बन चुका है। पर तुली हुई प्रतीत होती है। जब राज्य की भाषा अंग्रेजी थी तब उर्दू के उपासक हस्ताक्षर कर्त्ता कहाँ सो रहे थे? हिन्दी इसलिए राज भाषा स्वीकार की गई है क्योंकि वह सबसे अधिक सुबोध एवं वैज्ञानिक है। हिन्दी को हटाने हम देश की किसी अन्य भाषा को

राज भाषा के पद पर प्रतिष्ठित नहीं कर सकते हैं। हिन्दी इसी कारण राज्य की भाषा घोषित की गई है। हिन्दी ने यह पद स्वीकार करके वस्तुतः देश और देशवासियों के प्रति उपकार किया है। जो महानुभाव इस उपकार को स्वीकार नहीं करना चाहते हैं, उन्हें चाहिए कि स्पष्ट रूप से हिन्दी का विरोध करें। निच नई बातों को लेकर सरकार के सामने नई नई समस्याएँ उत्पन्न करना देश प्रेम की सीमा के बाहर बात है।

हिन्दी साहित्य सम्मेलन प्रयाग से सम्बन्धित विधेयक उत्तर प्रदेश सरकार का दूसरा ठोस एवं महत्वपूर्ण कार्य है। हम साहित्य सम्मेलन के जीवन के पिछले दिनों से भली भाँत परिचित हैं। हमने वे दृश्य देखे हैं जिनके फलस्वरूप सम्मेलन में ताला पड़ा, सम्मेलन बाजों में सुकहमा हुआ रिसीवर बैठा आदि। स्वतन्त्रता प्राप्ति के पश्चात् हिन्दी और राज्य भाषा की सेवा करने के लिए सम्मेलन की सरयू-समय मिला था। हमारा दुर्भाग्य कि वह बन्द हो गया और हमारा इतना बहुमूल्य समय यों ही नष्ट हो गया। हर्ष और सौभाग्य का विषय है कि माननीय राजर्षि दण्डन जी तथा कुछ अन्य महानुभावों ने हम और सरकार का ध्यान आकर्षित किया। फलतः विधेयक पास हुआ। हमारी कामना है कि सरकार सम्मेलन की समुचित व्यवस्था करके उसकी समस्त शक्तियों का पूरा उपयोग करेगी और ऐसा प्रबंध करेगी कि यह पवित्र सस्था माँ—भारती को राजनीति की दलदल में डुबारा न फेंक जाने देगी।

प्रकाशित

तुलनात्मक विवेचन भाग—२

[लेखक श्री रामगोपाल शर्मा 'दिनेश' एम० ए० (हिन्दी, मसूदा)]

जिसमें निम्नलिखित विषयों पर प्रकाश डाला गया है। १॥॥ भेज कर प्रति सुरक्षित करा लीजिए। मूल्य पेशगी भेजने वालों को पोस्टेज फ्री। पृष्ठ सख्या २००।

१ जायसी और वीर की भाव-व्यञ्जना (से तुलना)

२. वीर और तुलसी की ईश्वर-भक्ति "

३ तुलसी और सूर का कलापक्ष "

४. तुलसी और सूर की रस-योजना "

५. तुलसी और सूर की काव्य विषय की तुलना "

६. सूरदास और नन्ददास के भ्रमर की तुलना— "

७. सूर तुलसी एवं केशव की भाषा "

८. रसखान और घनानन्द का काव्य-सौष्ठव "

९. केशव एवं तुलसी की भावुत्पत्ता । "

१०. विहारी और सेनापति का शृंगार वर्णन "

११. 'साकेत' की उर्मिना एवं प्रिय प्रवास की राधा "

१२. मीरा और महादेवी की प्रेम-साधना "

१३. प्रसाद और प्रेमी की नाट्य कला "

१४. छायावाद और रहस्यवाद "

१५. साहित्य और संस्कृति, राजनीति "

१६. उपन्यास और नाटक "

१७. हिन्दी काव्य धारा में साकेत और कृष्ण काव्य धारा में

उद्भवरातक की तुलना। "

१८. सुन्दराक्षस और चन्द्रगुप्त के नायक की तुलना "

इस प्रकार के २० लेख इस पुस्तक में होंगे।

पुस्तक प्राप्त करने का पता—

सरस्वती संवाद कार्यालय मोती कटरा, आगरा।

‘मध्यमा’-साहित्यरत्न

की सन् २०१३ के पाठ्यक्रम के अनुसार सतिप्र विवरण परित्रा मुफ्त मंगावे।

सरस्वती पुस्तक मदन व 'संवाद' का कार्यालय

सरोजनी नाथू होस्पिटल (बड़ा) के पास व आगरा कानेज, मेडीकल कॉलेज, के बीच मोतीकटरा रोड हनुमान चौराहे पर है।

(प्रायः हमारे सहयोगी पता बनाने में आगुन्तकी जो भ्रम में डाल देते थे जो कि शिष्टाचार से शोभनीय नहीं था' शठक व आगुन्तर का पूरा पता नोट करलें।

बाबू गुलाबराय अंक की विषय-सूची

१. स्वीकृति और आभार प्रदर्शन	बा० गुलाबराय	पृष्ठ सं० १
२. बाबू जी का व्यक्तित्व	डा० नगेन्द्र डी० लिट्	३
३. बाबू जी जीवन भाकी	श्री चिरजीलाल 'एफाकी'	५
४. बाबू जी का पारिवारिक जीवन	श्री विश्वम्भर दयाल	७
५. बाबू गुलाबराय जी का व्यक्तित्व: एक भ्रमक	प्रो० फूलचन्द जैन एम० ए०	
६. बाबू गुलाबराय	डा० कन्हैयालाल सहल	१२
७. आचार्य गुलाबराय एक प्रोफेसर के रूप में	श्री शर्मनलाल एम० ए०	१३
८. कलाकार बाबू गुलाबराय	डा० राम विलास शर्मा एम० ए०, पी-एच० डी	१४
९. गुलाबराय भिन्दाबाद	प० हरिसकर शर्मा	
१०. बाबूजी सत्य के पुजारी	डा० नृजगोपाल तिवारी डी० लिट्	२०
११. भारतीय समीक्षा-शास्त्र का बाबूजी पर प्रभाव	प्रो० विजयेन्द्र स्नातक	२४
१२. बाबूजी का दृष्टिकोण और उनका समालोचना सम्बन्धी-मानदण्ड	प्रो० प्रभाकर माचवे	
१३. साहित्य-गिराण में योगदान	प्रो० इण्डुनन्द पन्त एम० ए०	
१४. हिन्दी आलोचना और बाबू गुलाबराय	डा० पद्मसिंह शर्मा "कमलेश"	३०
१५. शास्त्रीय आलोचक रूप में बाबूजी	प्रो० कैलाशचन्द्र माटिया एम० ए०	३३
१६. काव्य शास्त्रीय आलोचना में बाबूजी का दृष्टिकोण	प्रो० अम्बाप्रसाद 'सुमन' एम० ए०	३६
१७. व्यवहारिक आलोचक बाबूजी	श्री दुर्गाशंकर मिश्र	४१
१८. प्राचीन आलोचना का बाबूजी पर प्रभाव	डा० सत्येन्द्र एम० ए०, पी-एच० डी०	४५
१९. बाबू गुलाबराय जी की समीक्षा-पद्धति	डा० भगवत स्वरूप मिश्र एम० ए०, पी एच० डी०	५३
२०. निबन्धकार : बाबू गुलाबराय	श्री शिवनाथ एम० ए०	
२१. बाबू जी के रहस्यवादी सम्बन्धी विचार	डा० शम्भूनाथ पाट्येय एम० ए० पी-एच० डी०	६४
२२. बा० गुलाबराय जी नाट्यकला खण्डी विचार	प्रो० द्वारिका प्रसाद सक्सेना एम० ए०	६७
२३. 'मेरे निबन्ध' एक समीक्षा	श्री स्वप्नन्द 'सुमन' एम० ए०	७०
२४. स्वास्थ्य व्यवहार बाबू जी	प्रो० कुलदीप एम० ए०	७२
२५. बाबूजी के व्यंग्यमय निबन्ध	श्री बरखाने लाल चतुर्वेदी एम० ए०	७५
२६. ब्रजभाषा और बाबू जी	श्री रामनारायण लाल चतुर्वेदी एम० ए०	७७
२७. बाबू गुलाबराय एक मस्तरण	बा० ब्रन्दाधन लाल वर्मा	
२८. शुभ कामनाएँ एवं सन्देश :—		
१. डा० नागेन्द्र २. डा० बाबुदेवशरण अग्रवाल ३. श्री विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, ४. डा० धीरेन्द्र वर्मा ५. श्री गोपाल प्रसाद व्यास ६. श्री कान्ति जोशी ७. डा० श्रीम प्रकाश ।		
२९. जन्म दिवस के अवसर पर सन्देश :—		
१. डा० मधिलीशरण गुप्त २. श्री हरिदत्त शास्त्री ३. सेठ गोविन्द दास ४. डा० नागेन्द्र ५. श्री रामधारीसिंह दिनकर ६. डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी ७. श्री विजयेन्द्र स्नातक ८. डा० उदयमानसिंह ९. श्री भारतभूषण अग्रवाल १०. श्री आचार्य धर्मेश जमलोकी ।		
३०. सफ़ल-स्लोक ११. सम्पादकीय १२. नवराष्ट्र से १३. प्रकाशकीय इस अंक का मूल्य डेढ़ रुपया है । पेशगी भेज कर प्रति मंगवाएँ ।		

पता :—सरस्वती संवाद कार्यालय मोतीकटरा, आगरा ।

हमारे आगामी अंकों के आकर्षण

- ❶ रस सिद्धान्त
- ❷ सूर की भाषा
- ❸ केशव दास का काव्य
- ❹ महाकवि बिहारी का काव्य सौष्ठव
- ❺ 'गीतावली' एक समीक्षा

- × बिनकर की 'रसिम्हरी'
- × कामायनी की मनोवैज्ञानिक एवं दार्शनिक भाव भूमि
- × पन्तजी का काव्य सौष्ठव
- × प्राच्य और प्रतीत्य का अद्भुत समन्वयकार 'मत्स्य'
- × राजस्थान नाटक में नैतिकता ?
- × चन्द्रावली नाटिका का वस्तु संगठन

- ❶ भाषा और कवियों की जन्म कथा
- ❷ लोक गीतों में कथन चालावरण
- ❸ बालराज की समस्या और उसका उद्देश्य
- ❹ मोखर एक जीवनी समीक्षा
- ❺ उपन्यास : "पाण्डव" का ऐतिहासिक महत्त्व

- ❶ औपन्यासिक रचनातंत्र (Technique) की प्रवृत्ति
- ❷ कदाही आलोचना के मान
- ❸ सूर और जगन्धर के भक्तगीत की तुलना
- ❹ प्राचीन हिन्दी कवि और गीतपाठ्य
- ❺ नाटिका के लक्षण और 'चन्द्रावली'
- ❻ उपन्यास पाण्डव में इतिहास और प्रवृत्ति
- ❼ कामायनी का 'लज्जा' संग

सरस्वती संवाद

की

परीक्षोपयोगी फाइल नं० २, ३ व ४

५३-५४, व ५४-५५ तथा ५५-५६

की समीक्षा फाइल तैयार होगई है जिसमें विशेषज्ञों के साथ वचनबोध के लेखकों के १४०
नमूने हैं । [५४-५५, ५५-५६ की सूची मुफ्त मंगाई]

मूल्य केवल ४।। प्रति

केवल मूल्य प्रुप्त राखल फाइल आर्ट प्रेस, सेठगली, आगरा में ज्ञपा ।

अक्टूबर ५७

वर्ष ५

नं० ३

संपादक

डा० शम्भूनाथ पाण्डेय
एम० ए०, पी एच० डी०

वार्षिक मूल्य
इस प्रति का १२

सरस्वती संवाद

हिन्दी का परीक्षोपयोगी आलोचनात्मक मासिक पत्र

सरस्वती संवाद के सम्बन्ध में विद्वानों की सम्मति

- १—सरस्वती संवाद एक अच्छी पत्रिका है और हिन्दी विद्यार्थियों में साहित्यिक चेतना जागृत करेगी।
आचार्य नन्द दुलारे बाजपेयी, अध्यक्ष—हिन्दी विभाग सागर रिवर विद्यालय सागर।
- २—लेख सुसज्जित पूर्ण हैं और इनमें विषयों का विविधता है।
भी हरिहरनाथ टण्डन, अध्यक्ष—हिन्दी विभाग, सेन्ट जॉन्स कालेज आगरा।
- ३—यह मासिक पत्र साहित्य का अनुशीलन करने वाले विद्वानों और हिन्दी की उच्च परीक्षा में बैठने वाले विद्यार्थियों के लिए अत्यन्त उपयोगी है।

संपादक (जयभारती) पूना.

इस अंक के लेख

- | | |
|--|--|
| १—रस सिद्धान्त (सैद्धान्तिक विवेचन) | श्री रघुनाथ सफाया एम० ए० |
| २—हिन्दी साहित्य के इतिहास का काल विभाजन का आधार | प्रो० ओमानन्द ठ० सारस्वत एम० ए० |
| ३—पद्मावत में नागवती का वियोग वर्ण | कु० माधुरीदेवी त्रिपाठी |
| ४—सूर और नन्द के अमरगीत की तुलना | श्री रत्नसिंह शास्त्रिहृदय एम० ए० |
| ५—गीतावली | डा० चन्देयालाल सहल एम० ए० |
| ६—बिहारी और उनकी कविता | श्री यम्भूनारायण लाल एम० ए० |
| ७—कामायनी की लज्जा सर्ग | प्रो० प्रेमचन्द एम० ए० |
| ८—आचार्य चाणक्य में इतिहास और कल्पना | डा० पद्मसिंह शर्मा कमलेश एम० ए०, पी० एच० डी० |
| ९—दिनकर का रसि-रस्यी | प्रो० बाबुदेव एम० ए० |
| १०—चम्पावली नाटिका का अनुसंगठन | श्री परमानन्द एम० ए० |
| ११—संवादकीय | |

सरस्वती संवाद के नियम

- १—सरस्वती संवाद मासिक पत्र है। अंग्रेजी महीने की १ तारीख को प्रकाशित होता है।
- २—सरस्वती संवाद का वार्षिक चक्र ४) है आहक किसी भी मास से बनाये जा सकते हैं। वर्ष अगस्त में प्रारम्भ होता है।
- ३—पत्र व्यवहार करते समय अपनी माहक राक्या व पूरा पता लिखना आवश्यक है।
- ४—विषयानुसार नमूने की प्रति के लिये आठ आना पैसगी आना आवश्यक है।
- ५—महीने की १२ तारीख तक अंक न मिलने पर स्थानीय पोस्ट आफिस से पूछताछ करें, उसके बाद पोस्ट आफिस से प्रता उत्तर कार्यालय की भेजें। उत्तर के लिये बराबरी कार्ड अवश्य भेजें।
- ६—प्रत्येक वर्ष जनवरी का अंक “विशेषांक” होगा, वह वार्षिक चक्र में ही दिया जायेगा।
- ७—स्थानीय लेखों पर यथा योग्य पुरस्कार दिया जाता है।
- ८—रचनायें वे ही भेजी जायें जो अन्यत्र प्रकाशित न हुई हों और सरस्वती संवाद के लिये ही लिखी गई हों। प्रकाशित रचनाओं पर वकायत का पूर्ण अधिकार होगा।



वर्ष ५]

आगरा, अक्टूबर १९५६

[अंक ३]

विशेष लेख —

रस-सिद्धान्त (मैट्रान्तिक विवेचन)

[श्री रघुनाथ सफाया, एम० ए०, एम एड०]

पूर्विका—

रस-सिद्धान्त के ऐतिहासिक विवेचन के बाद सैद्धांतिक विवेचन अपेक्षित है। प्राचीनकाल में तत्पर जब तक पूर्व और पश्चिम में चिंतन भी रस संबंधी विचार उत्पन्न हुए हैं, उनकी समीक्षा कांच की जाती है।

काव्य के चरम लक्ष्य के सम्बन्ध में कितने ही बाद उत्पन्न हुए हैं जैसे अलंकारवाद रीतिवाद रसवाद, ध्वनिवाद, वनोक्तिवाद आदि, परन्तु सामूहिक रूप में तथा प्रधानतया भारतीय समीक्षकों ने काव्य का चरम लक्ष्य रसानुभूति माना है। भरतमुनि, स्ट्रट, भट्टलोलुप, शङ्कर, भट्टनाथक अभिनवगुप्त आदि काव्यालोचकों ने रसमीमांसा की, परन्तु रस को काव्य की आत्मा के गौरान्वित पद पर प्रतिष्ठित करने वाले 'वाच्य रसात्मक काव्य' के व्याख्याता साहित्य दर्पणकार आचार्य निरवनाथ ही प्रथम आलोचक थे। इस परांत मध्यकालीन और आधुनिक हिन्दी साहित्य में इस वाद की प्रतिष्ठा बढ़ी।

पश्चिम में भी काव्य के चरम लक्ष्य के संबंध में कितने ही विचारकों ने रस का उल्लेख किया परन्तु इस वाद की पूरी व्याख्या नहीं हुई। इसके कई कारण हैं। पश्चात्य मनोविज्ञान में रस का उल्लेख नहीं। एष वाद सेन्टिमेंट (Sentiment) का उल्लेख है परन्तु रस और सेन्टिमेंट में बहुत अंतर है। सेन्टिमेंट का अर्थ है चिरस्थायी भाव जैसे धार्मिक भावना (religious sentiment) इसके अतिरिक्त पश्चात्य मनोविज्ञान शास्त्र हा अधूरा है। पश्चात्य मनोविज्ञान या psychology में psycho (Soul) अर्थात् आत्मा का सर्वथा अभाव है। वहाँ मनोमय कोष से आगे विज्ञानमय या आनन्दमय कोष में जाने की संभावना ही नहीं। कई मनोवैज्ञानिकों ने मन को भी पद माना है। ऐसी अवस्था में रसवाद के बारे में पश्चात्य समीक्षकों से अधिक आशा नहीं रख सकते।

परिभाषा—

रसवाद के प्रथम प्रवर्तक आचार्य निरवनाथ

ने अनुसार काव्य की आत्मा रस है (याम्य रसात्मक काव्यम्)। रस क्या है? इसके सवध में कहा गया है कि रस अलोचन आनन्द है। जो काव्य ने सेवन से प्राप्त होता है। रसानुभूति जीवन की परम अनुभूति है। इसका समर्थन उपनिषद् याम्य 'रसो वस' से भी होता है। आचार्य मम्मट ने काव्य प्रकाश में काव्य के सवध में ह्लादयमयी, शब्द प्रयुक्त करके रसाभूति को स्वीकार किया है। भट्टनाथ ने इसको 'परमरसात्तात्कार' कहकर 'प्रधानरसस्रोत' को क्या प्रधानरस ही माना है। अभिनवगुप्त इसको पारलौकिक उस आध्यात्मिक क्षेत्र में न ले जाकर भावनाओं की उस अभिव्यक्ति मानते हैं। आचार्य शुक्ल हृदय की मुक्तावस्था को रसदशा मानते हैं।

'जिस प्रकार आत्मा की मुक्तावस्था ज्ञान दशा कहलाती है, उसी प्रकार हृदय की मुक्तावस्था रस-दशा कहलाती है। हृदय की इसी मुक्ति की साधना के लिए अनुप्य की बाणी जो शब्द विधान करती आई है उसे कविता कहते हैं।' आचार्य शुभावराय अपनी पुस्तक 'सिद्धांत और अध्ययन' में 'मनोभावों का आस्वादन' (enjoyment of emotions) ही रस का वास्तव्य लेते हैं।

रस की परिभाषा देते हुए विद्वानों ने जो कहा है 'समें भेद नहीं है। वह केवल शब्दों का ढेर फेर है। रस को समझने के लिए प्रत्यक्ष प्रमाण पथात है। कविता के आस्वादन या नाटक दर्शन से जो मनोदशा उत्पन्न होती है, जो आनन्द की लहरें तरंगित होती है, वही रस की मूल्य है।

पश्चिम में यद्यपि रस सिद्धांत की आलोचना व्याप्य नहीं हुई है, तदपि कतिपय विद्वानों ने कविता के इस आनन्दमय गुण का बारबार उल्लेख किया है। टी. एस. एलियट (T. S. Eliot) ने कहा है 'कविता "अनन्द" है'

('Poetry is Superior amusement') प्रसिद्ध दार्शनिक शोपेनहार (Shaupenhaur) कविता को विनोदी-मुक्ती मानते हैं। (Art Strives at the condition of amusement) वेनजानसन भी कविता में आनन्द की दिव्योत्पत्ति (Divine origin of rapture) पर विश्वास रखते हैं। अंग्रेजी के प्रसिद्ध आलोचक तथा कवि मैथन आर्नल्ड (Mathen Arnold) ने कहा है—कविता एक श्रेष्ठ कार्य का गभीर प्रतिनिधित्व है, जिसका परम लक्ष्य है। परम आनन्द की उत्पत्ति ('Poetry is the serious representation of an excellent action having the object of creation of highest enjoyment') ड्राइडन (Dryden) के 'Pure delight', और अन्य विद्वानों 'joy', 'delight', 'amusement', 'happiest moment' आदि शब्दों से भी यही तात्पर्य है। इटली निवासी विद्वान ओरोचे (Oroche) की 'सौंदर्यानुभूति' और 'रसानुभूति' में भेद विचार में विशेष अन्तर नहीं। कविता को कवि के परिपूर्ण ज्ञानों की गानी (record of happiest moment) कहकर अंग्रेजी के प्रसिद्ध कवि शेली (shelley) ने इसी रसानन्द पर बल दिया है। और अंग्रेजी कवि फीलरिज के अनुसार कविता का काम है 'प्रत्यक्ष सौंदर्यानुभूति के लिए सौंदर्य के प्रभाव से भावनाओं को तरंगित करना (excitement of emotions for the purpose of immediate pleasure through the medium of beauty)।

पारचात्य विद्वानों के द्वारा रस विवेचन की यहाँ विशेष उपेक्षा नहीं, क्योंकि भारत में इस की इनकी विशद व्याख्या हुई है कि पारचात्य मत द्वारा समर्थन निरयत है।

रस-दशा—

रस दशा से संसर्ग में तात्पर्य रसमग्न होना, भावनाओं में लीन होना अपने आप को खो

जाना है। वेदान्तशास्त्र के अनुसार मानव में पाँच कोशों की स्थिति है—अन्तर्मय कोष, प्राणमय कोष, मनोमय कोष, विज्ञानमय कोष, आनन्दमय कोष। कई मीमांसक रस को ब्रह्मानन्द सहोदर, पञ्चसाक्षात्कार आनन्दमय, लोकोत्तर आदि रूप में प्रहण करते हैं। इनके अनुसार रस की अनुभूति इसी आनन्दमय कोष में होती है। जैसे रस गगाधरकार आचार्य जगन्नाथ का कथन है। परन्तु आचार्य शुरुल की दृष्टि में रस की पूरा अनुभूति मनोमय कोष में ही हो जाती है, आनन्दमय कोष तक जाने की आवश्यकता ही नहीं पड़ती। उनके अनुसार मन का किसी भाव में रमना और हृदय का उस से प्रभावित होना ही रसानुभूति है। इस दशा में व्यक्ति हृदय लोकद्वय में लीन हो जाता है। अग्रोजी के समीक्षक रिचर्ड्स के अनुसार भी इस दशा में लोडगन वैयक्तिक सम्बन्ध के त्याग (detached attitude and impersonality) की आवश्यकता पड़ती है।

कवि नवरसों की नवल धारा नहा कर आनन्द सागर की पूर्ति करता है। जिस रस सागर में वह स्वयं निमग्न करता है उसी में सहृदय पाठक को भी डुबो देता है। पाठक क्षण भर के लिए लोक-सामान्य से ऊपर उठ कर उस उच्च भाव-भूमि में पहुँच जाता है जहाँ वह अपनी सुध-पुध खोता है और जहाँ 'अयं निज, परो वेति' या सरीर्य-भाव लुप्त हो जाता है। यही अवस्था आनन्द की दशा या रस-दशा कहलाती है।

रस निष्पत्ति—

रस दशा का स्वरूप बताने के पश्चात् इस पर विचार करना अपेक्षित है कि रसानुभूति कैसे होती है, रस की सृष्टि कहा कहा और कैसे होती है। रसानुभूति की प्रक्रिया के सम्बन्ध में रस सिद्धांत के आविष्कर्ता भरत-मुनि ने केवल इतना ही कहा है कि भाव-विभाव,

अनुभाव और सचारी भावों के संयोग से रस की सृष्टि होती है (विभावानुभाव सचारी संयोगाद्रसनिष्पत्ति)। उनके पश्चात् कई आचार्यों ने जिनकी सरया दस के लगभग है इसकी विशेष व्याख्या की है। अपनी-अपनी धारनाओं के अनुसार उन्होंने विभिन्न प्रकार के मत प्रदर्शित किए हैं। रस का आधार मानव मन में संस्कार-रूप में विद्यमान स्थाई भाव है जो अनुभूत परिस्थिति में जाग्रत हो जाता है और विभाव द्वारा उत्पन्न होकर, अनुभाव द्वारा व्यक्त होकर और सचारी भावों द्वारा परिपुष्ट होकर रस में परिणत हो जाता है। इस प्रकार के परिणत हो जाने में किसी को आपत्ति नहीं। परन्तु अन्य विस्तार की बातों में विचारकों का परस्पर मत भेद है। मत-भेद निम्न प्रश्नों के सम्बन्ध में है—

(क) रस की स्थिति किन किन व्यक्तियों में होती है ?

(ख) स्थाई भाव कितने हैं और उनका स्वरूप क्या है ?

ग) विभिन्न प्रकार के काव्य में कौन विभाव होते हैं ?

(घ) दुःखात्मक भावों की अनुभूति सुखात्मक क्यों होती है ?

प्रत्येक प्रश्न के सम्बन्ध में विभिन्न विचारों की विवेचना नीचे की जाती है।

(क) रस स्थिति के पात्र—

भावों का अनुभव करने वाले चार प्रकार के पात्र दिखाई देते हैं—

१. कवि कहानीकार, उपन्यासकार, नाटक-कार, अर्थात् वाच्यकार।

२. पात्र, जिनका चरित्र महाकाव्य, उपन्यास नाटिकादि में वर्णित होता है, अनुकार्य (जिनका रगमच पर अनुकरण किया जाता है जैसे राम सीता आदि)।

२ अभिनेता नट नटी, जो नाट्य के अभिनेता में पात्रों का अनुसरण करते हैं।

४ पाठक, श्रोता, (अध्यापक में) और दर्शक (दृश्य काय में)

भट्टलोल्लद ने रस की स्थिति अनुसार्थ में मानी है। शत्रु ने इस का स्पष्टण करके कहा है कि अभिनेताओं की वेश भूषा से अनुसार्थ की अस्तित्व का अनुमान करने दर्शक आनन्दित होता है। भट्टनाथ ने रस की स्थिति दर्शन में मानी है। जो भोजक व्यक्ति के जागरण से इस दशा पर पहुँचता है। अभिनयगुप्त 'मुक्तिमार्ग' के अनुसार अभिनयविवाद रखकर रस की स्थिति दर्शक में विस्तारित है।

इस सम्बन्ध में एक बात विचारणीय है कि अभिनेता या नट में रस का संचार नहीं होता। यदि अभिनेता में रस का संचार हो तो वह रंग मंच पर विशेष भावों के जागने पर अनावश्यक और अनुचित कार्य करेगा और भावनाओं के वशीभूत होकर सूत्रधार या निर्देशक के निर्देश का पालन करके नाटक को बिगाड़ेगा। वह जो भी परशुराम धन कर लक्ष्मण पर वास्तविक प्रहार भी कर सकता है। और कामाभिभूत दुष्यंत उन कर गकुलला का शुभ मन भी ले सकता है (जो भारतीय रंगमंचीय विधान में वर्जित है) वास्तव में अभिनेता का आंगिक, वाचिक और मानस अभिनय धनारही होता है। वह अभिनय ही होता है यद्यपि नहीं। दर्शक तत्क्षण अभिनेता को अनुसार्थ समझता है, परन्तु अभिनेता को इस बात की चेतना होती है कि मैं अनुसरण कर रहा हूँ। फिलिमी जगत में काम करने वालों को इस बात का स्पष्ट अनुभव होता है।

आधुनिक विचारक दर्शक या पाठक की रसानुभूति के अतिरिक्त कवि की रसानुभूति को भी स्वीकार करते हैं। काव्य में वर्णित भावनाया का स्रोत कवि का हृदय है। कवि सहृदय होता

है। साधारण से साधारण घटना इसके हृदय पर छोट पहुँचाती है। समीर का पद भोजन उमरे भाव सागर को विस्तृत कर देता है और वह फूट पड़ता है। इसी फूट पड़ने में उसे आनन्द आता है। इन्हीं भावनाया का नाट्य विधान करने हुए वह मनोरम काव्य की स्रष्टि करता है। यही भाव काय सेज द्वारा पाठक के मन में भी जागृत हो जाते हैं। और परिपक्व होकर रस में परिणत हो जाते हैं। दृश्य काव्य में अभिनेताओं द्वारा प्रत्यक्ष रूप में दृष्ट होने के कारण ये भाव अधिक प्रभावशाली पड़ते हैं। इस प्रकार कवि के हृदय से कवि-वर्णित अनुसार्थ पत्र पात्र में, अनुसार्थ से अभिनेता में, और अभिनेता से पाठक पर दर्शन में भावनाओं का प्रसार (Communication) होता है।

(स) स्वाई गान—

स्वाई भाव क्या है, इसकी सरसा कितनी है, इसके सम्बन्ध में विद्वानों ने बहुत कुछ कहा है। मनोविज्ञान इस बात का साक्षी है कि अनुभूति द्रव्य से ही मानव जीवन का आरम्भ होता है। सुखात्मक और दुःखात्मक भावनाओं से ही अर्थात् डा० भगवानदास के शब्दों में आकर्षण और विरूपण से ही जीवन द्रव्य निर्मित है। 'दुःख-सुरे' समेकित भावनाओं जया जयी' वाली स्थित प्रज्ञ की अवस्था को पहुँचने वाले योगी ही जीवन द्रव्य को मिटाने योग्य हो सकते हैं। साधारण व्यक्ति रोग्य काल में दो प्रकार की विरोधी भावनाओं सुखात्मक और दुःखात्मक की लेकर उत्तरकाल में सुखात्मक भावनाओं के प्रेम हास उत्साह, आश्चर्य, वस्तुत्वता जैसी स्पष्ट शास्त्राओं तथा दुःखात्मक भावना के शोक मोघ भय घृणा, उदासीनता जैसी स्पष्ट शास्त्राओं के वशीभूत होकर फर्म करते हैं। ये भावनाएँ बीज रूप में अथवा सत्कार रूप में प्रत्येक मानव मन में प्रियमान होती हैं। और सम्बन्धित विषय के समुपस्थित होने पर जागृत हो उठती हैं। भगव

अनुभूति से दूर भागता है, इससे डरता है घृणा करता है। परन्तु काव्य जगत में बात उल्टी है। दुःखांत नाटक को देखने के लिये जनता की मांग अधिक होती है। नाटक की दुःखांत घटनाओं में आनन्द प्राप्ति अनुभवसिद्ध है। उसका कारण क्या है? आचार्य शुक्ल का कथन है कि काव्य गत दुःख की अनुभूति दुःखात्मक तो अवश्य ही होते हैं। परन्तु हृदय की मुक्तदशा में होने के कारण वह दुःख भी रसात्मक होता है। भट्ट नायक के विचार में भोग की दशा में (जिस में विभावों के द्वारा रसानुभूति होती है) तमोगुण और रजोगुण का नाश होकर शुद्ध सत्तोगुण का उद्भेद होता है। इस कारण से दुःखांत घटना भी भोग्य या आनन्ददायक बनती है।

मनोवैज्ञानिक इसी बात को एक ओर रीति से प्रष्ट करते हैं। काव्य सेवन में साधारण भावों का उत्थान होता है। उत्थान Sublimation की अवस्था में उदात्त भावनाओं की प्रबलता के कारण रोने में भी आनन्द आता है। फ्राइड (Freud) महोदय समस्त कलाओं से दमित भावनाओं का उदात्तीकृत (Sublimated) रूप में प्रकाशन समझते हैं। हम दुःखात्मक भावनाओं को साधारण जीवन में दबाये रखते हैं। काव्य सेवन में सदृश घटनाओं से दुःखात्मक भावनाओं के उद्भेद से अपनी दमित भावनाओं के निष्कासन का अवसर और बहाना मिलता है।

काव्य सेवन में पाठक या दर्शक का लोकगत वैयक्तिक स्वयं का त्याग होता है। रिचार्ड का पूर्वकथित तटस्थ भावना (Impersonal and detached attitude) इस तथ्य को समझने में सहायक है। वास्तव में स्पर्श भावों की जागृति और विभाव अनुभाव-संचारी भाव द्वारा परिपुष्टि के साथ सामाजिक की 'अर्थ निज परोवेति'

जैसी छद्म भावनाओं का भेद्य हो जाता है, और वह एवं ऐसी उच्च भाव भूमि में पहुँच जाता है। जो लोकसामान्य की भूमि से बहुत ऊपर होती है और जहाँ पर सभी भावनायें आनन्दमय हैं। आचार्य जगन्नाथ के अनुसार काव्य की स्थिति आनन्दमय कोष में होती है जो दुःख गुण द्वन्द्व हीन है।

रस दशा का सोपान—

सत्त्व में रस दशा के निम्न सोपान हैं—

१. जब के मन में भाव विचारों का प्रबोधन और काव्य रचना द्वारा उनकी अभिव्यक्ति।

२. सामाजिक के मन में काव्य के सेवन द्वारा स्थाई भावों की जागृति आनन्दमय उद्दीपन द्वारा अनुभावों की उत्पत्ति और संचारी भावों द्वारा स्थाई भावों की पुष्टि।

३. साधारण जीवन में भले छूरे भावों का उत्थान, रजतम को परिहार और सत्त्व का उद्भेद।

४. साधारणीकरण।

५. रसानन्द।

साधारणीकरण की व्याख्या प्रत्यक्ष रूप में की जायगी।

आधुनिक काव्य में रस का स्थान—

वद्यपि काव्य में भाव तत्व को प्रधानता मिली है। परन्तु आज के कई विचारक इसके बुद्धितत्त्व, कल्पना तत्व सौन्दर्य तत्व को भी प्रत्यक्ष रीति से प्रधानता देते हैं। मैथिल आनन्द का अनुसरण करने वाले काव्य को प्रधान तथा जीवन की व्याख्या मानते हैं और रस को गौण समझते हैं,

वई विचारक सौंदर्य पक्ष को ही दुर्बल समझने है। ऐसी ही अवस्था में रस की प्रतिष्ठा में अन्तर आना स्वाभाविक है। प्रतिष्ठा के अतिरिक्त रस की व्याख्या में भी अन्तर आ रहा है। वास्तव में भगत मनि से लेकर आजतक रस सिद्धांत का उत्तरोत्तर विगस होता रहा है। एक जीवित सिद्धांत में परिघटन की गुञ्जाइश रहती ही है। अब भी रस सिद्धांत के सम्बन्ध में निम्न दिशा में परिवर्तन की आवश्यकता की मांग हो रही है।

(i) रस की सफाई का विस्तार होगा चाहिए। उदाहरण के लिए भक्ति रस को एक पृथक रस मानने में कोई आपत्ति नहीं होनी चाहिए। भक्ति रस समस्त भक्ति साहित्य का आधार है।

(ii) एक ही स्याई भाव की अपेक्षा नहीं। विभिन्न रसों का समन्वय भी हो सकता है और कभी किसी उपन्यास में दो रसों का सुन्दर सामंजस्य भी होता है।

(iii) क्या रस का स्थान काव्य के श्रेष्ठ उपकरणों में सर्वोपरि है? इस बात की पूरी छानबीन होनी चाहिए। यदि रस का स्थान ही सर्वोपरि है तो 'गोदान' में कौन-सा रस है जिसको सर्वोपरि मानते हैं?

(iv) आधुनिक हिन्दी काव्य की प्रवृत्ति है। विचार प्रधान चेतना और कल्पना प्रधान चेतना जिससे प्रगतिवाद, छायावाद और रहस्यवाद की जन्म मिला है।

(v) रस की अपेक्षा भावदशा पर भी बल देना चाहिए। प्रत्येक मुक्तक काव्य में रस छूटना निरर्थक है। छोटे-० भावों पर भी सन्तोष करना चाहिए।

(vi) प्रगतिवादी रस कर विरोध करते हैं। भावनाओं में भी वे दलित जातियों, श्रमिकों आदि के सम्बन्ध के उत्पन्न हुए भावों को ही लेते हैं। मार्क्सवादी श्रमिकों की अभिजाति वर्ग का विलास मानते हैं और इस वर्ग के सर्वनाश, मार काट और प्राति में बीर वीरस और रीढ़ के तथा दलितजातियों श्रमिकों कृषकों और निर्धनों की दीन दशा में ही करुणा को स्थान देते हैं। प्राइड वादी यौन कामना में ही सब रहने का समावेश करते हैं। नम्र श्रमिक ही को सर्वोपरि स्थान देते हैं। इन सब मतों की छान बीन होनी चाहिए और इस के नीर-नीर विवेक के हाथ सत्य और असत्य की पूरी जांच होनी चाहिए।

अंत में यह कहना होगा कि रस सिद्धान्त की जिस प्रकान की नई व्याख्या हो जाय, यह निश्चित है कि रस की प्रतिष्ठा टूट है।



हिन्दी साहित्य के इतिहास

का

काल-विभाजन और उसके आधार

चर किसी देश की भाषा उन्नति करते करते प्रौढ़ हो जाती है, तो उसके साहित्य के इतिहास लिखने की समस्या उपस्थित होती है। हिन्दी भाषा की प्रौढ़ावस्था के साथ ही यह समस्या भी उद्भूत हुई कि उसके इतिहास का काल विभाजन किस आधार पर हो। काल का विभाजन कदा कदा नहीं हो सकता। काल का विभाजन कर्त्ता कृति, विषय, रीति स्थान राजा, रस, ग्रन्थ अवस्था प्रवृत्ति आदि अनेक आधारों पर हो सकता है। आंग्ल भाषाओं में राजाओं के नाम पर क्रिस्टोफियर युग का नामकरण हुआ। हमारे यहाँ भी व्यक्तियों के नाम पर भारतेंदु युग प्रसाद युग आदि नामकरण किये गये हैं, हमारे यहाँ प्रगुप्ता प्रवृत्ति की अधिक की गई है।

हिन्दी-साहित्य घर से प्रारम्भ हुआ, इसका निश्चित श्री रमण्य हल नहीं हो सकता। ऐतिहासिक सामग्री का अभाव इस दिशा में बहुत खटपट है। हिन्दी के इतिहास के लिखने में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का विशेष महत्व रहा है और आज के युग में उनके इतिहास को सर्व मान्यता भी प्राप्त हुई है। शुक्लजी ने प्रवृत्तियों को महत्व दिया है। जिस काल में जिस विषय के अधिकांश ग्रन्थ मिले हैं, उन्हीं के नाम पर नामकरण कर दिया गया है। यद्यपि एक काल में अनेक प्रकार की प्रवृत्तियाँ प्राप्त होती रहती हैं, किन्तु जिस प्रवृत्ति का वाद्य श्रुक्लजी के मान्य पड़ा, उसी के आधार पर उन्होंने काल विभाजन कर दिया है। उन्होंने हिन्दी के सम्पूर्ण

[प्रो० श्रीमानन्द २०० सारस्वत एम ए०]

साहित्य को चार विभागों में विभाजित किया है—

(१) वीरगाथा काल—स० १०५०—१३५४ ✓

(२) भक्ति काल—स० १३५४—१७००

(३) रीति काल—स० १७००—१८००

(४) गद्य काल—स० १८०० आज तक।

किन्तु किसी भी प्रवृत्ति को हम किसी काल विशेष में बांध नहीं सकते। वीरता की कविता आज तक होती आई है और सभ्यत प्राचीन वीरतर आज नये रूप में प्रस्तुतित हुआ है। यही कारण है कि वायू प्रियामन्दर दास ने अपने इतिहास में प्रवृत्तियों को काल के बन्धन में नहीं बांधा। जो प्रवृत्ति उन्हें जहाँ भी मिल गई उसे उसी काल में ले लिया। वीरगाथा काल में उन्होंने लाल और भूषण को भी सम्मिलित कर लिया है। यह विभाजन भी साहित्य के काल विभाजन का स्पष्ट चित्र प्रस्तुत नहीं करता।

इन्हीं प्रवृत्तियों के मिले-जुले आधार को लेकर डा० रामरतन भटनागर ने काल का एक नया विभाजन प्रस्तुत किया है—

आदि युग—७०० से १४०० ई० तक मान कर उसके फिर उपविभाग किये गये हैं। सिद्धा का साहित्य—७०० ई० से १००० ई० तक, नाथ साहित्य—१००० ई० से १४०० तक, जैनों का साहित्य १००० से १४०० ई० तक, चारण साहित्य १००० ई० से १४०० तक और हिन्दवी का साहित्य १००० से १४०० ई० तक माना है।

मध्ययुग को १४०० से १८०० ई० तक रखा है। पूर्व मध्य युग को १४०० ई० से १६०० ई० तक मान कर उसमें मेथिला-साहित्य, संत साहित्य,

प्रेम-साहित्य, राम-साहित्य, कृष्ण साहित्य की गिन साहित्य की धारा और मढ़ी वाली साहित्य नामक उपविभाग रखे हैं। इसी तरह से उत्तर मध्य युग से १६०० ई० १८०० ई० तक निम्नलिखित करते, इसमें भी रीति या शृंगार साहित्य, राम-साहित्य, कृष्ण-साहित्य, सन साहित्य, टिगल-साहित्य और उत्तर का साहित्य नामक विभाजन दिये हैं।

तीसरा काल त्रयोदश माना है, जो १८०० ई० से शुरु तक का है। इसमें गद्य और पद्य दो विभाग रखे हैं।

श्री भटनागर का काल यह विभाजन प्राचीन वर्गी प्रवृत्तियों को हर काल में देखने का प्रयत्न है, जो साहित्य की स्पष्टता के स्थान पर एक प्रत्यक्ष चित्र त्वत्त कर देता है। साथ ही आदि युगों पद्य या सम्प्रदायों के रूप में विभाजन करना ठीक नहीं है।

डा० रामशक शुक्ल 'रमाल' ने विभिन्न काल की चारक विशेषताओं एवं साहित्यिक शक्ति परम्पराओं, प्रवृत्तियों एवं प्रगति के दृष्टिकोण पर विभाग दिये हैं। साहित्य की जीवन शक्ति को इसकी विशेष अवस्था की आधार मान लिया गया है —

प्राचीन काल (आदि काल) से स० १००० से १२०० तक पूर्वार्द्ध एवं स० १००० से १२०० तक उत्तरार्द्ध माना है।

मिश्रावस्था (मध्य काल) को स० १४०० से १००० तक पूर्वार्द्ध और स० १६०० से १८०० तक उत्तरार्द्ध में रखा है।

पुनरावस्था (आधुनिक काल) का परिवर्तन काल स० १८०० से लेकर १८०० तक और वर्तमान काल स० १८०० से आज तक माना है।

साहित्य की अवस्था का निर्णय करना प्रमत्त नहीं, तो यथार्थ अवस्था है। कुछ आलोचकों की दृष्टि से तुलसी का युग कविता

की प्रौढ़ावस्था की ओर आगे के स्वयं-प्रकाश का युग समस्य की तुलना में बालावस्था में ही लगता है। अतः अवस्था का यह विभाजन युक्तिपूर्ण और भ्रामक है। साथ ही इस काल विभाजन में कोई नवीनता भी नहीं है।

डा० रामशुभर वर्मा ने तीन कालों का पुनः निरीक्षण दिया और एक निश्चित मध्य काल मानने रखता है कि एक भाषा में दूसरी भाषा के घटने के समय को निर्दिष्ट रूप (निश्चय) नहीं दिया जा सकता। यह समय संधि का होता है, जहाँ तत्कालीन अवस्था और अगले का दृश्य निहित है। उन्हांतु इस प्रकार अपने काल-विभाजन में नवीनता रखते —

संधिकाल स० ७५ से १००० ✓

चारणकाल स० १००० से १२५५ ✓

शैव काल—विभाजन शक्त की प्रभावशाली है। इस वर्गी की मौलिक दृष्टि को सुनाया नहीं जा सकता। उनके संधिकाल के महत्त्व को अलग स्थान देना ही पड़ेगा। दूसरा काल बीरता के प्रतीक चारण पर जाति विरोध पर आधारित है, किन्तु फिर शैव कालों को प्रवृत्तियों के आधार पर रखना सही नहीं है। पता नहीं डा० वर्मा ने अपनी मौलिकता को आगे बढ़ाने से क्यों इनकार कर दिया।

डा० सुनकान्त शास्त्री ने समग्र हिन्दी साहित्य को दो स्थूल भागों में बाँट दिया है —

— पूर्वार्द्ध स० १०५० से १८०० से तक चला गया है। इसमें आदि युग पूर्व मध्य युग और उत्तर मध्य युग रखे हैं।

उत्तरार्द्ध को स० १८०० से अब तक रखता है।

उस वर्गीकरण से पूर्वार्द्ध लम्बा और विस्तृत मध्य तथा उत्तरार्द्ध लघु हो गया है। इस स्थूल वर्गीकरण से हिन्दी-साहित्य की स्पष्ट प्रगात दृष्टिगोचर नहीं होती, साथ ही यह विभाजन

साधारण पाठ्य के मानस-पटल पर हिन्दी के क्रमिक विकास की चित्रात्मकता अंकित नहीं करता। इसका आधार मात्र समय (काल) होने से भी इसमें विविधता का स्पष्टीकरण नहीं हो पाया।

डा० इन्द्रनाथ मदान ने रसों या वादों के आधार पर नितान्त नवीन वर्गीकरण किया। यह विभाजन अपूर्ण होते हुए भी मौलिकता की दृष्टि से विशिष्ट है —

बीर कविता के प्रथम युग में 'रासो' आदि हैं। दूसरे युग मुसलमान काल के बीर कवि तथा लाल, भूषण आदि हैं। तीसरे युग में भारतेन्दु, पूर्ण गुप्त आदि से लेकर 'नवान' तक को ले लिया गया है।

इसी तरह रहस्यवाद में कबीर नानक, जायसी से प्रसाद पत, महादेवी तक का वर्णन है। वैष्णववाद और निराशावाद में आज तक के सभी कवियों को सम्मिलित कर लिया गया है।

डा० मदान का विभाजन मौलिक होते हुए भी अपूर्ण है। इसमें सभी वादों या रसों या प्रवृत्तियों का समावेश नहीं हो पाया है, साथ ही शाय की प्रवृत्ति को बिलकुल ही छोड़ दिया गया है। इस तरह के इतिहास में काल की क्रमबद्धता नहीं रहती और किस विशेष युग में किन किन प्रवृत्तियों-परिस्थितियों-पद्धतियों का उद्बोध था-यह भी स्पष्ट नहीं हो पाता।

डा० जगदीश चन्द्र जोशी के मतानुसार इतिहास का विभाजन निम्न रूप धारण करता है—

(१) आदि धर्म साहित्य का युग (२) वीरा रयान और रासक साहित्य का युग, (३) शृंगार और भक्ति का युग, (जिसमें शृंगार भक्ति की स्वतन्त्र रचनाएँ, शृंगार भक्ति की द्वारारी रचनाएँ और भारतेन्दु कालीन भक्ति की नवीन रचनाएँ

आती हैं। (४) सामाजिक जागृति के साहित्य का युग, (५) राष्ट्रीय जागृति का युग, (६) भावना प्रधान साहित्य का युग, (७) विचार प्रधान साहित्य का युग।

इस विभाजन में आज के (आधुनिक) साहित्य का स्पष्टीकरण तो अधिक है, किन्तु सर्वांग पूर्णता की कुछ कमी रहती है। आधुनिक साहित्य की विभिन्न प्रवृत्तियों के दृष्टिकोण को लेकर चलने वाला यह विभाजन कुछ मौलिक होते ही अस्पष्ट अधिक है।

इसके साथ साथ अन्य कई लोगों ने भी साहित्य के इतिहास विभाजन का मान लिया जो उपर्युक्त किसी न किसी प्रवृत्ति में आ ही जाता है। किसी महोदय ने वादों और प्रवृत्तियों के सम्बन्ध से एक नवीन वर्गीकरण उपस्थित किया है —

वीरगाथा काल, भक्ति काल, रीति काल, भारतेन्दु काल, द्विवेदी काल, छायावादी काल प्रगतिवादी काल, प्रयोगवादी काल।

इस विभाजन में प्रवृत्ति, वाद, व्यक्ति सभी की पचमेल खिचड़ी हो गई है। इससे तो अन्धा हो यदि हम व्यक्तियों को ही आधार मानकर चलें और कालों को इस तरह विभाजित करें —

चन्द काल, तुलसी काल, बिहारी काल, भारतेन्दु काल, द्विवेदी काल, प्रसाद काल, अनेक काल।

इसी प्रकार पुस्तकों को आधार मान कर चलने वाला विभाजन भी हो सकता है। इसमें उपर्युक्त सभी कवियों की प्रतिनिधि रचना पर काल का नामकरण हो सकेगा। किन्तु दोनों ही आमक और अपूर्ण रहेंगे।

यदि पक्षपात रहित तर्क का आधार लेकर हम मनन करें तो हम लगेगा कि आज के हिन्दी साहित्य के इतिहास के प्रायः सभी काल विभाजन पूर्ण नहीं हैं, यद्यपि अंशतः सत्य सभी में

उपस्थित है। सम्पूर्ण काल विभाजनों का अंश लेकर हमें एक नवीन वर्गीकरण उपस्थित करना पड़ेगा, जिसकी पृष्ठभूमि में भाषा भाव रख, व्यक्ति आदि सभी का समावेश हो। मनोप्रतियों और प्रतियों तो परिस्थिति और समय के अनुसार बदलती रहती हैं। किसी भी साहित्य को स्पष्ट करने के लिए उन बदलती हुई मनो प्रतियों या प्रतियों को भूला नहीं सकते।

यह निश्चय है कि हम किसी भी काल को किसी नियत समय में नहीं बाँध सकते, फिर भी स्थूल रूप से ऐसा वर्गीकरण हो सकता है जो परम्पराओं की स्पष्टता को बहन करता हुआ साहित्य या अलग अलग चित्र प्रस्तुत कर सके। अपभ्रंश या उसके साथ साथ अन्य भाषाओं के संधिस्थल पर जो भाषा बन रही थी, वह आगे जाकर हिन्दी बनी। अतः प्रारम्भ या काल हमें सधुनुग रखना ही पड़ेगा।

साध ही, हिन्दी के विशाल क्षेत्र व साहित्य को दृष्टि में रखते हुए उसके दो विभाग अवश्य करने चाहिये—(१) पद्य (२) गद्य। मेरे मतानुसार हिन्दी का सामोपगम नवीन इतिहास निम्न रूप रेखाओं को लेकर चलना चाहिये—

प्रथम भाग—हिन्दी पद्य

- (१) सन्धि युग (सन् ७०० से ११०० तक)
- (२) आदि युग (११०० से १५०० तक)
- (३) पूर्व मध्य युग (सन् १५०० से १७०० तक)
- (४) उत्तर मध्य युग (सन् १७०० से १८०० तक)
- (५) आधुनिक युग १८००—
प्रथम दशक १८००-१८१०

द्वितीय दशक १८११-१८२०

तृतीय दशक १८२१-१८३०

“ क्रमशः

द्वितीय भाग—गद्य

- (१) प्राचीन हिन्दी गद्य (१०० ई० से १८००) इसमें राजस्थानी गद्य, रघातें, वार्ता आदि सभी आ जायेंगी।
- (२) प्रारम्भिक हिन्दी गद्य (१८०० से १८२५ तक) प्रारम्भिक उन्नायक चार-जोड़ी आदि इसमें आयेंगे।
- (३) निफासोन्मुख हिन्दी गद्य (१८०५ से १८००) दयानन्द, सितारे हिन्द, भारतेन्दु आदि सभी इसी युग में आ सँगे।
- (४) आधुनिक हिन्दी गद्य (१८०० से आज तक)

प्रथम दशक १८०० से १८१०

द्वितीय दशक १८११ से १८२०

तृतीय दशक १८२१ से १८३०

“ क्रमशः

इस विभाजन में आधुनिक गद्य पद्य को दशक में रखने का तात्पर्य मात्र इतना है कि आज भी विभिन्न प्रतियों तथा अनेक लेखन इतिहासकारों से सम्भालने नहीं सभजते। जो लेखन जिस समय साहित्य-मार्ग में उद्दिष्ट हुआ हो, उसे उसी गाल में रखना चाहिये, जन्म से नहीं। मेरा विभाजन पूर्ण वैधानिक नहीं है— किन्तु फिर भी विद्वान् मंडली का ध्यान इस आकर्षित होगा—मेरा भी मानता हूँ।



‘पद्मावत’ में

नागमती का वियोग-वर्णन

वेदना का जितना ‘निरीह, निरावरण, मार्मिक गम्भीर, निमल एवं पावन स्वरूप नागमती के विरह-वर्णन में मिलता है, वह साहित्य में अन्यत्र दुर्लभ है। एक अपरिचित नारी के सौन्दर्य-ध्वज से उसे प्राप्त करने की उद्भट लालसा से अनुप्रेरित हो, राजा रत्नसेन का योगी बनकर अनिश्चित फाल के लिए गृह-त्याग करना जबकि उसकी धर्म—परिणीता पत्नी नागमती की गोद सूती है, नागमती के विरह के लिए एक दारुण प्रणभूमि उपस्थित कर देता है। बारबार पिहल होकर वह धरन करती है कि सारस जोड़ी को किस न्याया ने मार डाला है—

‘सारस जोड़ी कौन हरि, मारि दिया ला लौड ।’

सखी के यह विरवास दिलाने पर भी कि यद्यपि रस लोलुप भौरा कमल के पास पला गया है तो भी मालती के स्नेह का स्मरण होते ही वह लौट आया नागमती प्रसिद्ध ‘बारहमासा’ के रूप में अपनी वियोग वेदना का अत्यन्त निर्मल एवं कोमल वर्णन प्रस्तुत करती है जिसमें हिन्दू दाम्पत्य-जीवन का माधुर्य प्रफुटित हुआ है।

भैंसीरी फर्तिये के समान सावन मास में पागल बनकर नागमती ‘असूक’ पय पर घूम रही है तथा सर्वत्र जल ही जल देखकर सिंघल पहुँचने की अपनी कान्क्षित असमयता का वेदना पूर्ण अनुभव कर रही है—उसका प्यारा बन्त वहाँ तब अपने पेरों के गया था और हीरामन उड़कर अपने पंखों से चितु उसके पास न तो पल ही है और न तो पाँव ही है—

“जिमि के भैंटी कन्त गुम्ह ।

ना मोहि पाँव न पाँव ॥’

(हुमारी माधुरी देवी त्रिपाठी)

सयोग की अवस्था में जो प्रेम सृष्टि की सब वस्तुओं से आनन्द का समझ करता है, वही वियोग की दश में समस्त दुःख का संचयन करता है। नागमती देखती है कि बहुतों के बिछुड़े हुए प्रिय वापस आ रहे हैं—पपीहे का प्रिय पयोधर आ गया सीपी के मुख में स्वाती की छूँद बड़ गई, विन्तु केवल उसी के पत नहीं लौटे। इसी कारण विरह-रूपी हस्तों से सतायी जाने वाली नागमती को शैथिल्य प्रदायिनी शारदीय ज्योत्सना जला रही है, चतुर्दश पला-सम्पन्न यन्त्र उसके लिए राहु बन गया है। इतना ही नहीं, उस गदुल चौदनी में उत्ताप ही नहीं, प्रत्युत अधिकार भी है—

“बहुँ लड लागे अधिचारा, ।

ओ पर नाही कत पियारा ॥”

अगहन आने पर जब दिन मान घट गया तथा रात्रि लम्बी होने लगी, नागमती दीपक की चली की भाँत जल रही है तथा उस विरहिणी का हृदय “सुलगि सुलगि दगधे होई छारा” ऐसी दशा में वह अत्यंत मार्मिक स्वरों में भौरों से ओर पाग से प्रार्थना करती है कि वे उसके स्वामी के पास यह संदेश सुना दें कि उसकी प्रदीप्त वियोगाग्नि के धूँ से वे फाले पड़ गए हैं

“पंडि सो बहुत दशका है भौरा । है काग ।

सो धनि विरहै जरि, मुद, तदिक पुर्वी मोहि लागि ।’

इस उक्ति में मौलिकता न होने पर भी, उसकी अर्मे-रपशिता असंदिग्ध है।

ज्यों-ज्यों जाड़ा बढ़ता जाता है, नागमती का हृदय ‘हृहरि हृहरि’ कर अधिकाधिक पॉपता

जाता है। वह प्रियतम से मिलने के लिए न्यातुर हो जाती है। उसे दिनानुदिन तीव्र से तीव्रतर अनुभूति होती जा रही है कि प्रेयसी और प्रियतम के मिलने में ही रस का मूल है। रत्नसेन भौंरा है, उसका उत्पन्न यौवन फूल है, वह रस लोलुप है और वह रस की अलस खान—

“तु सो और मोर जोवन फूल।”

अपनी भावुकता का बड़ा परिचय जायसी ने अपनी इस बात में दिया है कि बिरह जिता जिता अपनी दयनीय अवस्था में अपना रानीपन एक दम विस्मरण पर जाती है और अपने दो केवल साधारण स्त्री के रूप में देखती है। इसी कारण उसके छोटे-छोटे बिरह वाक्य सभी के हृदयों को समान भाव से स्पर्श करते हैं। बीमासेन ने पति के न रहने से सामान्य हिन्दू गृहेणी को वियोग-जन्य जो गृह पिन्ताएँ सताती हैं, उसका परम मनोस्पर्शी चित्र जायसी ने अपनी सहज सहायभूति के बल से अंकित किया है। नागमती की स्वामी के बिना छप्पर छाना भी फटिन हो रहा है। उसकी पूँजी नष्ट हो गई है, तथा वह सबतोभावेन निख कंब हैं। उधर घुंघटि टूट रही है, श्वर इसके निरतर प्रवहमान ज्योत्सुओं में उसका शरीर तरानोर हो रहा है। नवीन छप्पर ढाने के लिए न धौस प्लूथ है, न धूनी न नवीन ठाट—

“ज्योती कहाँ, ठाट नव मात्रा

हुम मितु कत न छाजनि छाना।”

शुक्लजी के शब्दों में “बहु आशिश म शूरी का निर्लेज प्रलाप नहीं है बहु हिन्दू-गृहेणी की बिरह-बाणी है। उसका सात्विक मर्यादापूर्ण माधुर्य परम मनोहर है।”

‘पदमावत’ में यद्यपि हिन्दू-जीवन के परिचायन भावों की ही प्रधानता है, पर बीच-बीच में फारसी साहित्य द्वारा प्रोषित भावों के भी छिटि नहीं नहीं मिल जाते हैं। विदेशी प्रभाव के कारण जायसी ने वियोग दशा के उर्णन में कहीं

कहीं बीभत्स चित्र प्रस्तुत किए हैं। बिरह जन्य कृशता के उर्णन में जायसी ने कवि प्रयानुसार पूर्ण अत्युक्त की है, नभे नागमती जाड़े में अपनी लीखता का यों वर्णन करती है कि वह शय डोर के समान लीखता हुआ गई है, अतः हार क्या पहने?—तथापि ये—किया विहारी की उक्तियों के समान मात्रा नहीं होन पायी है। नागमती की निर्मग्नान्ति करण दशा हृदय का दृवीभूत कर देती है, हँसी नहा उत्पन्न करना—

कत भेद में या ही काली नागमती बिरह से दग्धीभूत होकर कोयले के समान काली हो गई है, उसका शरीर में तोला भर भी मौस नहीं है। रक्त भी अवशिष्ट नहीं है, बिरह में शरीर गल गया है और रक्ती रक्ती करने नयनों के मार्ग से उड़, गया है—

“रक्त न रहा बिरह तन गरा,

रती रती कर नन-ह डरा।”

वास्तव में, जायसी ने जिस अस्थिचर्मावशिष्ट कोयले के समान काली बिरहिंग्नी का चित्र अंकित किया है, उसकी रचना से सहृदयों की करुणा प्रिगलित सवेदना उसके लिए शत शत धाराओं में फूट पड़ती है। रीतिकालीन रक्तियों की वियोग विधुरा नायिकाओं ने प्रति हममें चमत्कार मूलक कुतूहल उत्पन्न होता है, सवेदना नहीं। जायसी की गाम्भीर्य गर्भित अत्युक्तियों हृदय की अत्यंत तीव्र वेदना के शब्द-संकेत प्रणीत होती हैं। यद्यपि नागमती का ताप रीतियुगीन नायिकाओं के गुलाब-पल की शीशों से सुगंध देने वाले ताप से कम नहीं है, तथापि जायसी ने उसके वेदनात्मक अंश पर ही अधिक दृष्टि रखी है, “सकी बाहरी नाप चोप पर नहीं जो प्राय ऊनतमन हुया करती है। इसी अत्युक्तियों अधिकांशतः सवेदना से स्वरूप की व्यञ्जना के लिए नियोजित है, न कि उस ताप की मात्रा की माप करने के लिए।

“ननु अग्नि के उठहि पहारा,
मा सन लागहि, अ गारा ।
वरन बजगिनि करि पिउ छाहीं,
आइ बुझाइ अ गाराइ माझ ॥
लागिऊ जरै जरै जब भाऊ
फिरि फिरि भूँसु तजिउन बाहू ॥”

फिर फिर भूँजिउ तजिउन बाहू’ भाड
का तपती थालू के बीच अनान का दाना भूने
जाने पर उसी में बार बार उछल पड़ता है उसी
प्रकार प्रेम नभ्य सताप के अतिरेक से नागमती
का जीव, हट हट कर भी, उस सताप के सहन
नो पुरी लत न कारण उसी की ओर प्रवृत्त रहता
है। मतालथ यह कि विमुक्त प्रिय का ध्यान आते
ही चित्त ताप से विह्वल हो जाता है तो भी वह
बार बार उसी के ध्यान में मग्न रहता है। प्रेम
दशा घोर चरणमय होने पर भी मन उसे छोड़ना
नहीं चाहता। इसी विलक्षण मन स्थित का
चित्रण यहाँ जायसी ने किया है। यहाँ वह को
वेदना के स्वरूप विरलेपण में प्रवृत्त पाते हैं, ताप
की मात्रा नापने में नहीं।

काव्य का प्रधान लक्ष्य शुक्ल जी के शब्दा
म, किसी भाव या तथ्य का ‘गोचर प्रायश्चीकरण’
होता है। बिहारी ने पड़ोसियों की जाट की
रात में भी बैचैन करने वाले अथवा बोतल में
भरे हुए गुलान जल को सुला देने वाले विरह
ताप का उल्लेख किया है यद्यपि जायसी न भी
एक स्थल पर विरहिणी के ताप से शूलों के पत्तों
का खल जाने की बात कही है, तथापि उनकी
ऊहात्म्य उच्चियाँ हेतुमत्ता पर आधारित हैं,
जिससे उनमें अस्वाभाविकता नहीं प्रतीत होती
है। नागमती कहती है कि उसके रक्त के आँसू
पुँपुची बन कर सम्पूर्ण वन में फैल गए परवर
पक गया है तथा गेहूँ का हृदय फट गया है।

इस प्रकार समग्र प्रकृति नागमती के विरह रग में
रजित—सी प्रतीत हो रही है।

नागमती का विरह के प्रवेग में उपवना के
पेड़ों के नीचे रात व्यतीत कर देना तथा पशु
पक्षियों वृक्ष पल्लवों से अपने प्रियतम का सवाद
पूछना—इस मार्मिक तथ्य का चित्रण कर जायसी
ने अनुपम और पशु पक्षी सवरो एक जीवन-सूत्र में
आबद्ध निदर्शित किया है। काव्य में अ यत्र जो
ऐसे उदाहरण उपलब्ध हैं वे प्रायः ‘उमाइ’ की
दशा चित्रित करने के लिए ही अंकित किए गए
हैं किंतु जायसी की नागमती अर्द्ध निरीध म एक
विश्राम को अपने वटख बिनापा से आनर्पित कर
ही लेती है और वह ‘पदमावती’ के लिए उसका
सवाद ले जाने के लिए उद्यत हो जाता है। उस
नितांत भर्मे-प्राह्व सदेरा में मान गर्व आदि से
रहित, सुख भोग की कामना से सर्वथा असम्पृक्त
अन्धत नम्र एवं विशुद्ध प्रेम की भलक दीख
पड़ती है—

“पदमावति से जूटै विहगम,
कत लोभाए रही करि सगम ।

x x x x

हमहुं बियाही सग ओही पीऊ,
आपुहि आई जाटु पर जीऊ ॥”

अतः, वह पदमावती से बड़ी कण्ठ विनय
करती है—

श्वति न होति नू बैरिनि, मोर कत गहि हाय,
आनि मिलाव एक बेर, तोर पौं भोर माय ।
नागमती की यह मन स्थिति पितनी वरणा
मयी है। सीत से वह ये शब्द ‘तोर पौं भोर
माय’ कह रही है—केवल इसलिए कि वह जादू
गरनी उसके घत को एक बार मिला दे। डा०
बमल कुलश्रेष्ठ के शब्दों में, वास्तव में “यह
विरह बर्णन का चरम बिन्दु है। यह स्थिति समस्त
साहित्य को नितांत दुर्लभ है।”



सूर और नन्द के भ्रमर गीत की तुलना

[श्री रत्नसिन्हा शास्त्रिण्य एम० ए]

भारतीय वाङ्मय में विहर व्यवस्था की क्या सी अभिव्यक्ति में भ्रमर उपालम्भ का पात्र रहा है। जिस 'वियोग' ने प्रथम 'पवि' बनाया उसी ने भ्रमर को भी युग युग से चली आने वाली वाङ्मय में एक विशिष्ट स्थान प्राप्त कराने का श्रेय प्राप्त हुआ है। काव्य में नारी ने अपनी अव्यक्त भावनाओं को भ्रमर के माध्यम से निरसरोच एवं निरतदेह 'यत्' किया है। वस्तुतः भ्रमर गीत को यदि हम नारी की विरासत की अभिव्यक्ति कहें तो उपयुक्त रहेगा। जिस हृदय में उठी हुई पाँखों का जिस मन में उठे हुये भाव को नारी अपने अवलम्बन के कारण प्रत्यक्ष प्रकट न कर सती वह उसको भ्रमर के माध्यम से प्रकट कर रही है। भ्रमर का गीत नहीं गीत का भ्रमर है। नारी अपनी समस्त दुर्बलताओं के साथ श्रोत्रों में बरसात लिये, हृदय में श्रौंथी और मूफान लिये प्रियतम के संयोग की प्रतिष्ठा कर रही है पर वह प्रियतम कठोर से नटोरतम की ओर अपसर हो रहा है। नारी ने लिये प्रियतम एक, पर प्रियतम के लिये नारी अनेक। वन यही नारी की विरासत है जो उसने बिहृत कर देती है और उसको अनुभव होता है कि उसका प्रियतम स्वार्थी है परन्तु उसके इतना कहने पर अर्थात् 'सती अनुभूति' की अभिव्यक्ति पर प्रतिपत्ति है यह इसीलिये पत्राधीन है जिसे 'सुपनेह सुप्त नाहीं' इस शब्द अनुभूति की प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति के लिये ही उमंगे भ्रमर को उपालम्भ बनाया है, यही से भ्रमर गीत का प्रारम्भ होगया। जिस प्रसार कौञ्च मिथुन को पीड़ा के उत्पन्न होने वाली कम्पना कवि के लिये मीठा ने जीवन की मौन व्यवस्था की अभिव्यक्ति का माध्यम बन गई है तमता है उसी प्रसार का नायक एक भ्रमर का विषय उपालम्भ

में भी छिपा है। इसी मात्मी साहित्य है। नही इतिहास भी दे रहा है।

भारतीय साहित्य में निम्न सरस प्रवृत्त धारा का भ्रमर श्री मद्भागवत से प्रस्तुति हुआ था वही यागे यत् कर सूर के 'सागर' में प्रिलान होने चली। उम सागर में नन्द ने 'भ्रमर' पत्रा लिये जिसकी विनय' तुलना का भी उमगी पड़ी। आधुनिक शक्तियों ने भी अपनी साधना को प्रस्तुटि कर उम विषय का भिन्न भिन्न रूप में गृहण किया है। इस प्रसंग पर यह कहना अनुपयुक्त नहीं होगा कि भ्रमर पुष्प सम्बन्ध का ज्ञान मात्र है। प्रस्तुत प्रत्यक्ष शक्ति अपनी विचार धारा के प्रसार के लिये ही इस प्रसंग का चयन किया है। प्रत्यक्ष कवि ने अपनी प्रतिभा के द्वारा मौलिकता का भी प्रदर्शन किया है यह उम युग की देन है।

हिन्दी काव्य में अनेक भ्रमर गीतों का समग्र या स्रजन किया गया है किन्तु जो सूर ने अपने 'सागर' को स्रवर रत्न निराला है वह अद्वितीय है। सूर का भ्रमर गीत ज्ञान मार्ग पर भक्ति का विषय योग है। हिन्दी साहित्य के भक्ति ज्ञान में भक्त कवियों ने ज्ञान के आडम्बर शुन 'दृष्टाण की धार' सदृश कठिन मार्ग के उचन के लिये या जन साधारण को बचाने के लिये जो प्रयाम किये वे उनमें एक यह भी था जो साहित्य में भ्रमर गीत नाम के जाना जाता है। कुछ विद्वान आलोचकों का मत है कि सामान्य युगीन कवियों ने एक पति (राजा) का अनेक पत्नियों (राजिनियों) रंगते हुये देखा वह प्रत्यक्ष कुछ कहने में असमर्थ था इसी लिये उन्होंने भ्रमर पुष्प सम्बन्ध को लेकर उन अनेक पत्नियों को चुनौती दी और नारी की निरक्षता और मूक हृदय की भावनाओं का प्रदर्शन किया है। उम मत में बहुत उद्ग सत्य है परन्तु

जिस समय 'ज्ञान का कण्डू' भी न जानने वाले उसने पारंगत पण्डितों के मुँह जेरी करने लगे। अज्ञान से जिन की आँखें बन्द थीं वे ज्ञान-वस्तुओं को आँसु दिखाने लगे—

बादहि तू द्रिचइ मन हम तुम्ह ते बहुत पाति ।
जानह ब्रह्म की विश्वर आत्मा देखावहि डाति ॥ मानस'

जैसे तुलसी के 'मानस' में यह लोफ विरोधी भावना खटकी वैसी ही सूर की अथी आँसुओं में भी। अन्य कवियों ने भी इस लोफ विरोधी भावना को उन्हीं कस्बों में खर मिलाकर चुनीती की। इसी भावना से प्रेरित होकर तुलसी गोरख जगगो जोग भगति भगयो लोग, लिखने के लिये बाध्य हुये। इसी भाव से प्रेरित होकर सूर ने भ्रमर गीत की रचना और नन्द ने भँवर गीत का सृजन किया है। अतः भक्ति बाण्य (भ्रमर गीत) में गोपियों भक्त साधक के रूप में आती हैं कामा-तुर नायिका के रूप में नहीं। उनकी विरह व्य-जना भी साधना की अभि-वृत्ति मात्र है। उसमें न काम जन्म पीडा है और न ईष्या द्वेष।

हिन्दी काव्य में भ्रमर गीत की परम्परा निर्माण करने का श्रेय हमारे भक्त शिरोमणि सूर को ही है। जहाँ सूर ने हिन्दी गगत में अनेक दिशाओं में मार्ग बरँन किया वहाँ भ्रमर गीत के नेता एव प्रयोक्ता भी वहीं हैं। उद्वेग की सद्ब्यवस्था राधा की कल्पना और उसके चरित्र का निरास तथा उद्वेग की प्रज भेज कर उसके ज्ञान करने की दृष्टि करने के उद्देश्य-सभी सूर की मौलिकता है। जिसके उपयोग एव प्रयोग बाद के कवियों ने रूढ़ खल कर दिया है।

सूर और नन्द ने भ्रमर गीत का विषय श्री मद्भागवत से लिया अवश्य है पर दोनों ने अपनी अपनी विशेषताओं का समावेश उसमें किया है। श्रीमद्भागवत की तरह नन्ददास ने कृष्ण के द्वारा उद्वेग को जिस लिये भेजा वह सन्देश नहीं दिलवाया परन्तु मूरदास ने तो

कृष्ण के द्वारा ही उद्वेग को यह कहलवा कर भेजा—

"सुग सन्देश सुनाम हमारो गोपि की दुख मेदियों।"
किन्तु कृष्ण का अभिप्राय इतने से ही सिद्ध नहीं होता क्योंकि वह तो उद्वेग के ज्ञान गप को भी खण्डित कराके उसे प्रेम मय बनाना चाहते थे, इसीलिये कृष्ण ने उद्वेग की बुद्धि पर तरस खाते हुये उसे प्रज भेजा था। जिस समय कृष्ण उद्वेग को प्रज भेज रहे हैं तब उद्वेग को कुछ सन्देश हो जाता है तो सूर ने कृष्ण के द्वारा भी ज्ञानियों के सन्देश को भी दूर करवाया है—

"उद्वेग ! यह मन निजय जागो ।

मन कमबच में तुम्ह पठावण मन को तुरत पणानों ॥
परतबल, बच में तुम्ह, यविनामी ताके तुम हो डाता ।
रेत, न रूप, जाति, कुल नाही जाके नाई रिनु माता
यह मत दे गोपिन कई आबनु विरह नदी में मासति ।
रत तुरत यह जाह कहौ तुम मस बिना नहि आसति ॥

यह सब कुछ राधा, गोपियों, माता, पिता, ग्वाल बाल आदि को साम्बन्ध देने का तो यह वहाना है। वास्तव में तो उद्वेग के ज्ञान गर्व को खण्डित करने का साधन ही कृष्ण द्वारा सूर ने ढूँढ पाया है। पर हमें उद्वेग की बुद्धि पर तरस आता है कि इतना ज्ञान होते हुये भी उसने कृष्ण को 'मुसरते' हुये देखकर भी कृष्ण की चाल न समझी। इससे यह भी पता लगता है कि सूर ने ज्ञान पक्ष को हारने के लिये कमर बाँधती है। अन्यथा मूर्ख व्यक्ति भी कृष्ण की मुसरहाट में समझ जाता कि तुम्हें मूर्ख बनाया जा रहा है पर उद्वेग तो कठपुतली है। जैसे कृष्ण आँखों दिन चार पोंचि में' कहलाकर माता आदि को भी सन्तोष देना चाहते हैं।

इस प्रकार सूर ने कृष्ण द्वारा सन्देश दिलवा कर उद्वेग को प्रज भेजने का उपक्रम किया है। पर नन्द ने यह सब कुछ नहीं किया। सूर की तुलना, जिसका नन्द ने यहाँ खोज भी नहीं है प्रज जात हुए उद्वेग अपनी को सीन के हृदय

जैसी इर्ष्या द्वेष की भी भावनाओं के परिपूर्ण संदेश भेजती है :—

मान पिता को हेत जानि कै कान्ह मधुपुरी याए ।
वाहिन स्याम तिहारे प्रियतम ना जसुदा के जारी ॥
कमभी वृन्तो अपने मन में तुम जो कहा भलो कीन्हो ।
इह बालक, तुम भक्त ग्वालिनी सपे आप बस की-हो ॥
और जसोदा मायन काजें बहुतव फास दिलाई ।
हुनि सवै मिलि दौबारे कीन्हो रच क्या नहीं आइ ॥
अब बुझानमुता जो कीन्हो सो तुम सत्र जिय जानी ।
वाही लाज तजी ब्रज मोहन अब कारे दुख मानो ?
एरास यह मुनि तुनि बाते स्याम रहे सिरनहि ।
इह बुझा उव प्रेम ग्वालिनी कहतन कछु बनिआई ॥

इस प्रकार कृष्ण द्वारा संदेश दिलाकर उद्धव हो ब्रज भेजने में सूर की मौलिकता का आभास तो मिलता ही है, साथ ही उसमें स्वाभाविकता भी आ गई है क्योंकि किसी व्यक्ति को कहीं भेजने के पूर्व वही जाकर उसे क्या करना है और क्या कहना है ? यह चतलाना आवश्यक भी है और स्वाभाविक भी । यह स्वाभाविकता नन्द के कृष्ण में दिखलाई नहीं देती । नन्द के भ्रमर गीत के प्रारम्भ से ऐसा लगता है जैसे उद्धव ब्रज में आकारा से टूट पड़ा हो इसके नन्द दास की क्रम वद्वता भंग होकर अस्वाभाविकता की झलक आ जाती है । जब नन्द के उद्धव गोइल आते हैं तो वह पहले उन गोपियों के चरित्र की प्रशंसा कहता है जिनसे वह बात-चीत करने आया है :—

“उधव को उपदेश मुनो ब्रज नागरी,
रुन लील लाज्य सपे गुण आगरी ।
प्रेम-भुजा रस रूपिनी उपजावनि सुख पुज,
सुन्दर स्याम विलासिनी नख हुन्दावन कुज ।
मुनो ब्रज नागरी ।

यहाँ पर नन्द के उद्धव की वाक पटुता एवं हृद नीतिज्ञता के दर्शन हो जाते हैं । यह त्रि-गोपता सूर के उद्धव में नहीं है वह सीधा जाकर गोपियों को अपना उपदेश कृष्ण-मन्देश कहकर

देने लग जाता है कि मनुष्य ने उस मूल प्रवृत्ति का ध्यान नहीं रहता जिसके अनुसार मनुष्य उपदेश को अपनी वृद्धि से चुनौती मानकर धृष्टा करने लगता है । नन्ददास ने इसके लिये एक मार्ग निकाला और उसने पहले उद्धव से गोपियों के रूप लावण्य की प्रशंसा कराई जिससे गोपिया उसकी आगे की बात सुनने के लिय तैयार हो जावे—तब उसने कहा—

‘कहन स्याम सदैह एक म तुम पै आगो ।’

परन्तु मैं इसलिय ठहरा हूँ-न्यौकि—

‘कहत ममे मनेन कऊ दुषसो नाहि पायो ।

यह एक मनोवैज्ञानिक सत्य है कि प्रिया को प्रियतम के दर्शन वल्लक्षण और लण-लक्षण में हुआ करते हैं जिससे जो प्रेम या द्वेष करता है उसकी भ्रान्ति उसे दूसरी में हुआ करती है । इसी लिये उद्धव को देखकर सूर की गोपियों ने बस ‘वैसेद पट, वैमिय रथ वेठनि, वैसयि ही, उरदास ।

इतना देखने के पश्चात्—

“जैसे छुति उठि लेखिय दोरी छाड़ि सकल गृह-नाम ।
रोम पुलक गद्गद् भई तिहि छन सोचि अग अमिराम ।
इतनी कहत आये गण अजो, रही ठगो तिहि ठाम ।

इतना होने अपनी खीज उतारती है—

सुरदास प्रभु खों क्यों आये नखे कुन्दा रस स्याम ।”

सूर ने प्रेमी के हृदय के प्रत्येक भाव की अभि-व्यक्ति का उन्होंने प्रेम का कोई कोना अछूता नहीं छोड़ा । नन्ददास की गोपिया ‘स्याम’ का नाम सुनने तक बेठी रही और अपने धंधे में डलभी रही । परन्तु नयना—भिराम स्याम का नाम सुनते ही गोपिया प्रेमावेश के कारण बिहल हो बैठती है—

‘सुनत स्याम को नाम ग्राम गइको सुधि भूली,
भरि आनन्द रम हृदय प्रेम बेली द्रम कुली ।
पुलकि रोम सब अब भये, भरि आये जल नैन ।
बण्ड घुटे गदगद गिरा, बोले जात न बैन ।
व्यवस्था प्रेम का ।

नन्ददास की गोपियाँ कृष्ण का सन्देश सुन कर मूर्छित होकर व पृथ्वी पर गिर पड़ती हैं। कृष्ण का नाम सुनकर तो गोपियों के मुख के वचन ही नहीं निकलते और अत्र उनका सन्देश सुनकर तो वे बिल्कुल बेसुध हो जाती हैं—

“सुन मोहन सन्देश रूप सुभिरन है आये,
पुलकिन आनन कमल अंग अविश्र जनायो।
बिबहल धरनी परी ब्रज वनिता मुरझाय,
दे नल छीट प्रबोध ही उषस वैन मुनाय।

सुनो ब्रज नागरी।”

सूर को छोड़कर भ्रमरगीत को रचयिताओं में से कोई भी ऐसा चित्र चित्रित न कर सके जो नन्द के ऊपर चित्रित चित्र की समकक्षता में रक्खा जा सके। हाँ। सूर ने इससे भी आगे पहुँच की है उसकी गोपियाँ तो सन्देश सुनने तक भी दुःख में न रह सकीं वे तो श्याम के सखा उद्वव में श्याम की धाति करके ही बेहोश हो गई थीं जैसा कि हम ऊपर कह आये।

नन्ददास के भ्रमर गीत की विशेषता एक मौलिकता उसकी कथोपकथन की शैली है जिसके कारण उसके भावों की समझने में भी सरलता हो जाती है और भाव की मम चढ़ता भी भग नहीं होती।

उद्वव गोपियों की चोग शिखा दे रहा है—

‘वै तुममें नहीं दूर ग्यान की आँखिन देखी,
अमिल विरव भूरिपूरि रूप सब उमहि बिसैली।

गोपियों का उत्तर कितना मार्मिक एवं सरल है—

कीम द्रव की जोति श्याम काँछी कह्यो उषो,
हमरे सुन्दर श्याम प्रेम की मारण छषो।

इतने पर भी जब गोपियों की बात उद्वव मानने को तैयार हो नहीं होते हैं और वह वेदों की दुहाई देने लग जाता है तब गोपियाँ उसने निर्गुण द्रव की आलोचना कर उसे निर्मूल कर टालती हैं।

‘जो उनने गुन नाहि और गुन भये कहँते,

बीज बिना तब जमी मोहि तुम कह्यो कहँते।

इस प्रकार नन्द की गोपियाँ तर्क में पारगता शास्त्रार्थ में महारथी वाद विवाद में कुशल हैं इनके इस तर्क का भी आयोजन नन्द ने एक क्रम से किया है अर्थात् नन्ददास की समस्त रचना में वह सूत्रात्मकता है जो सूर में हमें नहीं मिलती। सूर के भाव बिखरे हुये हैं। परन्तु नन्ददास ने तो ‘श्रीमद्भागवत का उलगा किया है।” इस लिये भावों में क्रम चढ़ता आना स्वाभाविक है, पर सूरदास ने तो अलग अलग पद बना कर गाये हैं जिनका कोई क्रम नहीं है। वस्तु सूर के पदों में क्रम की आवश्यकता भी नहीं है क्योंकि उसका प्रत्येक पद अपने में पूर्ण उसे अन्य पद की आवश्यकता नहीं।

नन्ददास ने विरह वर्णन किया परन्तु न तो उसे इतनी पुरसत है और न उसके पास इतना समय और स्थान है जिससे वह विरह की वेदना की इतने विस्तार से व्यक्त करता जितना सूर दास ने किया है। सूर की गोपियाँ अधिक भाव प्रवण हैं। सूरदास ने बुद्धि और हृदय को समान रूप से खूने का प्रयत्न किया है पर नन्द ने बुद्धि को अधिक।

सूरदास ने प्रेम के दोनों ही पक्षों का वर्णन किया परन्तु अन्य भाव प्रवण कवियों की भाँति सूर भी विरह वेदना की अभिव्यक्त में अधिक लगे हैं। विरह की कथा में प्रकृति अटपटी सी लगने लगती है, चन्द्रमा आग गगनने लगता है। त्रिधिधि वायु में से लपटें निकलकर फाग की काला धरने के काम आती है। सूर ने भी प्रकृति को वैसे ही चित्रित किया है—

“बिन मोराल बेरिन भई कुँन।

तब ये लता लगति अति सोतल अब भई विपम,

ज्याल की पुँन ॥

इथा वहति जगुना, रग बोलन, इथा कमल पूर्ण,

अलि पूँन।

पवन पानि धनकर सजीवनि दधि मुत किरन भानु
मई मुँजै ॥
ए, ऊधो, कहियो माधव खो विरह करन करि
मारत लु जै ॥
सूरदास प्रभु को मग जोवत अलियों भई लख
ओ गुजै ॥

नन्द दास के भँवर गीत में प्रकृति चित्रण नहीं है उसके बिना वह सूना-सा लगता है ।

परन्तु जैसा कि हम पहले लिख चुके हैं कि नन्ददास के भँवर गीत में जो कथोपकथन की शैली अपनाई गई है उससे उसके भाव बोध में जितनी सरलता है उतनी और कहें । नन्ददास ने भ्रमर के प्रवेश की जितनी सुन्दर योजना की है उतनी सूर में नहीं है—

“ताहि दिन इक भ वर कहूँ, तह आगो ।

ब्रज बनियत के पुज भाई शुंजत छवि छायो ।

पैठयो चाटवे पाँव पर अरुन कमल बल जानि,

बतु मधुकर उदव भयो प्रथमहि प्राटयौ आनि ।

मधुप को भेल परि ।

सूरदास ने अपनी गोपियों के द्वारा उदव का आगमन भी सर्वग्य अच्छा कहलवा दिया है जो उनकी अपनी विशेषता है—

ऊधो । मली करो हम आए ।

वैं वाँतें बहि कहिया बुल में ब्रज के लोग हयाए ॥

पौन काज इन्द्रावन की सुन, दही भात की छाक ?

अब वै कान्हू कूबरी रावै बने एक ही ताक ॥

नोर मुटुठ मुली पीताम्बर, पठवौ सौज हमारी ।

अपनी लटायत अब बुद्धा लौगै भ्रम अचारी ॥

वै तो वधे, मल्ला ठमठमके, तुमको सुगम अनीति ।

सूर सदैव मति मलि स्वाम का जगुना जलसों प्रीति ॥

इसमें भी उन्होंने कृष्ण के प्रेम पर व्यंग्य किया, है जो स्यात् नन्ददास की सूझ के परे की वस्तु है ।

सूर ने ज्ञान पर भक्ति की विजय ही दिखाई है । उसने कम मार्ग को नहीं छोड़ा परन्तु नन्द दास ने उस पर भी भक्ति (प्रेम) की विजय की

घोषणा की है क्योंकि नन्ददास पुष्टि-मार्गी है । इसलिये उसने कर्म मार्ग का भी खण्डन किया है । उसे कर्म (चाहे पुण्यात्मक हो चाहे पापात्मक) बन्धन लगते हैं—

‘कर्म पाप, अरु गुन्य लोहे सोने की वेरो,

पापन बधन दोड कोड मानौ बहुतेरी ।

ऊँच कर्म ते स्वग है नीच कर्म ते भोग,

प्रेम विना सब पवि मरे विषम वासना रोग ।

उता लुन द्याम वै ॥”

सूर की गोपियों में चंचलता है पर वे उदव के मुख के सन्देश सुनते ही उस पर बरस पड़ती हैं। फिर काफी देर तक उसकी बात तक भी नहीं सुनती । परन्तु नन्ददास की गोपियों में वह चंचलता नहीं, वह उदव की बातें सुनकर एक एक बात तर्कयुक्त उत्तर देती हुई तथा अपने प्रश्न का उत्तर लेती हुई चलती है इस शैली के कारण ऐसा लगता है कि नन्ददास पद्य मय नाटक लिखने का उपक्रम कर रहे हैं । एक बात सत्य है कि ‘सूर की तरह नन्ददास ने भ्रमर गीत का विस्तार से वर्णन नहीं किया, परन्तु वे थोड़े में तर्क एवं प्रेम भाव का अच्छा चित्र चित्रित कर सके हैं । इसमें सन्देह नहीं कि नन्ददास का भ्रमर गीत विशेष व्यापक और विस्तृत तो नहीं है परन्तु गम्भीर अवश्य है ।

प्रेमी के बहुत फड फड़ाने पर भी जब प्रिय-तम से भेंट नहीं होती, तब प्रेमी का हृदय विदीर्ण होने लगता है और वह अपने मियतम की आद में रोने लगता है । कृष्ण के धियोग में गोपियों का रुदन सुनिये—

हा पाछे इक वार हो रोई सकल ब्रज नारी,

हा कन्यामय नाथ होके सब कृष्ण-गुरारी ।

पटि दिबरो चलयो ॥

वह नन्ददास की गोपियों की भावुकता सूर की गोपियों को पछाड़ देती है । इस कथन में स्वाभाविकता के साथ-साथ नारोचित भाव प्रवणता है ऐसा लगता है कि नन्ददास ने अपनी सारी

भावना यहाँ गोपियों के कष्ट के उण्डेल दी है। नन्ददास का हृदय उदार है पुष्टि मागे की पुष्टि करते हुये भी उसने साम्प्रदायिकता की भजक नहीं आने दी। उसकी गोपियों ने उद्धव के निर्गुण, निराकार ब्रह्म को सगुण और साकार रूप में प्रस्तुत करने की बात नहीं की। वह अपने कृष्ण की ही मूर्ति की प्रतिष्ठा करने में लगा रहता है। परन्तु सूरदास घोर सामुदायिक है। इसी प्रकार जिस प्रकार तुलसी ने कहा था तुलसी मस्तक जब नये, जब धनुषवान हो हाथ'। सूर ने अपनी गोपियों द्वारा उद्धव से तो हम मानें बात तुम्हारी' पद में स्पष्ट साकारता मानने के लिये कहा है।

इस प्रकार सूर ने उद्धव के निर्गुण ब्रह्म सिद्धांत को (गोपियों द्वारा) चुनौती ही नहीं दी वरन् उसे साकार रूप धारण करके आने को कहा जो सूर की साम्प्रदायिक मनोवृत्ति का ही परिचायक है जो नन्ददास के भँवर गीत में रोजने पर भी नहीं मिलेगी।

अब हम भ्रमरगीत एवं भँवरगीत के कला पक्ष पर दृष्टिपात करें। सूरदास का भ्रमरगीत राग है जो भिन्न भिन्न तरजों में निकलता है उनके नाम सारंग, सोरठ, बिलावल, रामकली, टोड़ी, नट, कल्याण आदि हैं। इन रागों के अतिरिक्त भी सूर ने राग अलापे हैं नन्ददास ने 'मिश्रित छन्दों' में अपने भ्रमर गीत की रचना की है। जिसमें कुछ छन्द सोरठा और दोहों का मिश्रण है और अन्य अन्य का। अन्त में उन्होंने एक टेक दी है जो नन्द दास की विशेषता है।

अलकारों की दृष्टि से सूर और नन्द दोनों ही

'विन भूषण विराजहि' कविता कविता मित्त' वाली बात तो मानते नहीं हैं इस अलंकार के लिये उन्होंने कुछ प्रयास किया है ऐसी कोई बात नहीं है, उनकी कविता तो प्रकृति की प्राकृत रूप है जिसमें स्वाभाविक सरसता के साथ ही साथ सा लकारिता भी आ गई है। अलंकारों में उत्प्रेक्षा, अनुप्रास आदिका प्रयोग काफी हुआ है।

भाषा दोनों की एक ही है वह है ब्रज भाषा जिसमें माध्यम से और नन्ददास की कविता का प्रस्तुतन हुआ। दोनों की भाषा में अन्तर अवश्य है। कदाचित् सूर ने अपनी भाषा का इतना परिमार्जन नहीं किया जितना नन्ददास ने किया है। इसलिये नन्ददास की कविता में संस्कृत तत्सम शब्द और अधिक हैं और सूर की भाषा में लौकिक प्रयोग के। भाषा की सुनोपता में नन्ददास सूरदास से बाजी मार ले गये हैं। उनकी भाषा में भाव प्रवण के साथ ही प्रसाद गुण का स्वाभाविक समावेश हो गया है।

सूर का भ्रमरगीत 'सागर' में से मथ पर निकाला हुआ रत्न अवश्य है पर उसमें भाव-क्रम बढ़ता न होने कारण यह सुनोपता और सारल्य, नहीं आ पाया जो नन्द दास ने मानस की स्वाभाविकता एवं भावक्रम बढ़ता के कारण भँवर गीत में हमें मिलता है। सूर का भ्रमर गीत विस्तृत होने के कारण सभी क्षेत्रों पर प्रकाश डालता है। पर नन्द दास में वह गुण बिलीन हो गये। यदि नन्ददास की भाव क्रम बढ़ता और सूर का विस्तार सम्मिश्रित कर एक नया भ्रमर गीत तैयार किया जाये तो वह भ्रमर गीत हिन्दी के लिये अनुपम एवं अद्वितीय रहेगी।



मूलगोसाईं चरित के अनुसार गीतावली मुनसीदास की प्रथम रचना है किन्तु इसकी शैली और कथावस्तु को देखते हुए यह अनुमान करना पड़ता है कि इसकी रचना मानस के पीछे हुई होगी। डा० रामकुमार वर्मा के अनुसार गीतावली की रचना लगभग सवत् १६४३ में हुई होगी। गीतावली की कथा उत्तरकाण्ड में अधिकतर शालीवि रामायण से साम्य रखती है।

गीतावली की रचना कम-बहु रूप में नहीं होगी। 'मानस' के ढंग पर इस पुस्तक में प्रबन्ध की सम्यक कल्पन नहीं है, यहाँ तक कि रावण-युद्ध भी वर्णित नहीं है, केवल उसका लक्ष्य करा दिया गया है—इसमें कोई मंगलाचरण नहीं। श्व का प्रारम्भ राम के जन्मोत्सव से होता है। 'आज सुदिन सुमसरी सुहाई।' कांडों के विस्तार में अनुपात का ध्यान नहीं रखा गया है, कि किस्मिया कांड में तो केवल २ पद हैं। घटनाओं का स्वरूप भी विष्ट्रुल है, चरित्र चित्रण भी पूर्ण नहीं, कैकेयी वरदान की मार्मिक रथा का अभाव है तथा भरत का चित्रण अपूरा है।

गीतावली पर 'सूरसागर' की छाप है, कृष्ण के समान ही राम का बाल—वर्णन किया गया है किन्तु मुनसी का बाल-वर्णन अधिक वर्णनात्मक है—वे राम की छवि का ही अधिक वर्णन करना चाहते हैं पर वे बालक की मनोवृत्तियों में प्रवेश नहीं करना चाहते। 'मैया कचहि बढ़ैगी चोटी' में संभाषण का आश्रय लेकर अभिनयात्मक ढंग से बालक की मनोवृत्ति का चित्रण है किन्तु गीतावली में अभिनयात्मक अथवा संभाषण-तत्त्व का अभाव है। रुठना, गिर पडना आदि वालोचित व्रीडाओं का अभाव होने से वर्णन में उतनी

स्वाभावविस्ता नहीं है। तुलसी ने राम के अंग, वस्त्र और आभूषणों आदि का ही विशेष वर्णन किया है। एक ही प्रकार की उपमा और उतरेला कामदेव, रमल, बादल, मयूर आदि का न जाने कितनी बार प्रयोग किया गया है। दास्य भाव व्यपनाने के कारण तुलसी राम का नाछ रूप ही वर्णन कर सकें राम के मनोवेगों में वे नहीं घुल सके। जहाँ कृष्ण की लीलाओं में वालोचित प्रवृत्तियों के विकास के लिए अधिक अवसर है वहाँ मर्यादापुरुषोत्तम राम में थोड़ी-सी भी उच्छ्वलता के लिए स्थान नहीं।

गीतावली में संगीत का तो प्रधान स्थान है पर गीति-काव्य के अन्य गुणों की अवहेलना-सी की गई है। गीतावली के कुछ पद तो बहुत लंबे हो गये हैं—एक पद तो ४० पंक्तियों में समाप्त होता है। विविध घटनाओं की मृष्टि के कारण बहुत से पदों में भाव की एक रूपता भी नहीं है। गीतावली में गीत रचना होने के कारण केवल कोमल भावनाओं को ही स्थान मिला है। कोमल घटनाओं का सबिस्तार वर्णन हुआ है जब कि परंपरा घटनाओं का संकेत मात्र कर दिया गया है। कैकेयी-दशरथ-संवाद, लंका-वहन और रावण-युद्ध का कहीं वर्णन ही नहीं। ये स्थल गीत के कोमल वातावरण के अनुपमस्त थे। कौयोध्याकांड में मनोवैज्ञानिक चित्रण की कमी है। 'विष्णुरत चरन तिहारे' माता का पुत्र से उसके चरण-वियोग के संबन्ध में कहना अस्वाभाविक लगता है। वन मार्ग की क्रियों द्वारा राम-लक्ष्मण-सीता के रूप की प्रशंसा सुन्दर बन पड़ी है। 'राधो एक बार फिरि आयो' और मूर के 'मधुकर इतनी कहियो जाय' में कितना साम्य है। इस पद्य से

ध्वनित होता है कि जिस राम के वियोग में घोड़े इतने बिचल हैं उसके वियोग में माता की न जाने क्या दशा हुई होगी।

गीतावली में व्यक्तिगत भावना का अभाव है। तुलसीदास राम क्या कहना चाहते हैं। वर्णनामक प्रसंगों में आमाभिव्यक्ति के लिए कोई स्थान नहीं रहता। गीतावली न तो पूरा रूप से वर्णनात्मक काव्य ही है और न आत्माभिव्यक्ति का उदाहरण का ही। कवि मध्यस्थिति में है वह कभी इस ओर, कभी उस ओर प्रवाहित हो जाता है। तुलसीदास गीतावली द्वारा केवल सी-दर्प की सृष्टि कर सके किसी उत्कृष्ट काव्यादृश की नहीं। न तो वे विनय-पत्रिका के समान आत्मनिवेदन ही कर सके ही और न मानस के समान क्या प्रसंग की सृष्टि ही।

गीतावली में ब्रजभाषा का माधुर्य और भावों की कोमलता है। इसमें शृंगार रस की प्रधानता है। यदि वात्सल्य को संयोग शृंगार के अंतर्गत मान लिया जाय तो संयोग शृंगार का ही प्राचुर्य है। क्योंकि राम का बालवर्णन संयोगात्मक अधिक है। वियोग शृंगार के वर्णन में कवि फौशल अधिक है यद्यपि वह परिमाण में कम है। 'राघो एक बार' वाला पद वियोग वात्सल्य का उत्कृष्ट उदाहरण है। दशरथ का स्वर्गारोहण और लक्ष्मण की शक्ति लगने पर राम के विलाप में करण रस है। गीतावली में सबसे कमजोर रस हास्य है। जो हों अब अनुशासन पावा' में उत्साह की अन्धरी व्यञ्जना हुई है। रौद्र और भयानक के लिए गीतावली में विशेष स्थान नहीं है। वीभत्स का तो पूर्ण अभाव है। हनुमान का सजीवनी लाना आदि में अद्भुत रस हैं। शान्त रस के लिये भी अधिष्ठ अवकाश नहीं। गीतावली में तुलसीकी बहुत मधुर अनुभूति है। अनेक स्थानों पर मनोदशा के बड़े करण चित्र हैं। 'लपनलाल कृपाल' निपटाई उगड़िबी न बिसारि' वाला पद बड़ा चारणिक है। 'हम

पल पाई पीनरनि तरसत अधिक अभागहमारो' वाला पद भी करण्य से भरा है।

भाषा और शैली—गीतावली की रचना अष्ट छाप के कवियों की शैली पर हुई। कुछ विद्वानों के मतानुसार गीतावली की रचना रामचरितमानस के पहले की है। इसमें सीता के दूसरे वनवास का भी प्रसंग है जिसको रामचरितमानस में छोड़ दिया गया है। गीतावली के कई स्थल बहुत सरस हैं ऐसा लगता है जैसे कवि ने अपना हृदय निकाल कर रख दिया हो। ५० रामचंद्र गुप्त के कथनानुसार गोस्वामी जी ने गीतावली की रचना ही सूरदास जी के अनुकरण पर की है। गीतावली में लालित्य और माधुर्य का स्रोत बढ़ता है। ब्रजभाषा का माधुर्य पाकर रचना और मधुर हो गई है भाषा परिष्कृत और सुगठित है, तत्सम शब्दों के साथ तद्भव शब्दों के प्रयोग से स्वाभाविकता और मधुरता आ गई। अलंकारों में अधिकतर उपमा, रूपक, उद्बेक्षा आदि का ही प्रयोग हुआ है। गुणों माधुर्य और प्रसाद का प्रधान्य है। एक ही प्रकार की उपमाओं का बार-बार प्रयोग खटकता है। राम से सौन्दर्य की उपमा के लिए न जाने कितनी बार फाम का आह्वान किया गया है। गीतावली में कवि की भावुकता का तो इसी से पता चल जाता है कि उसने मर्मस्पर्शी स्थल ही चुन चुन कर गीतों के लिए रखे हैं। गीतावली में मुहावरों का भी प्रचुर प्रयोग हुआ है। भाषा प्रवाह युक्त है। अनमरों का भी स्थान-स्थान पर सुन्दर प्रयोग हुआ है। हृदय घाव मेरे परि रघुवारै' असंगति अलंकार का वह उदाहरण तो अत्यन्त प्रसिद्ध ही है। रूपक द्वारा कहीं कहीं सी-दर्प वर्णन बहुत उत्कृष्ट है किलालबनि रति फाम लही री' उदाहरणार्थ रखा जा सकता है।

वस्तु सफलन की दृष्टि से गीतावली महत्त्वपूर्ण रचना नहीं। इस ग्रन्थ में भावनाओं का (शप १४७ पर)

अलंकारों को जटिल भी नहीं बनने दिया। उनकी कविता में अलंकारों की स्थिति अत्यन्त स्पष्ट है—

हम उरभन दृष्ट कुटुम्ब सुरत चतुर नित प्रीत ।

परनि गाढ दुरजन द्विष दई नई यह रीत ॥

अर्थालंकारों के अतिरिक्त शब्दालंकारों का भी सुन्दर निरूपण उन्होंने किया है। यमक तथा अनुप्रास कितनी सुन्दरता पूर्ण एक ही दोहे में निरूपित हैं—

‘रतिन भृग घटावाली भरतदान मधुनीर ।

मद मद आषत चलयो कु जर पुञ्ज समीर ॥’

इतना होते हुए भी हम यह स्वीकार नहीं कर सकते कि बिहारी के अलंकार सदा ही उपष्ट होते हैं। उनमें उल्लभन निलकुल नहीं आते। ‘अज्यो तरीना ही रह्यो’ आदि दोहों में अवश्य ही बिहारी के अलंकार सम्बन्धी ज्ञान आ उपस्थित हुए हैं। पर ऐसे दोहों की संख्या बहुत ही कम है।

रस की दृष्टि से बिहारी की कविता शृंगार के दोनों पक्ष सयोग एवं वियोग से आलम्बित है। बिहारी ने सयोग शृंगार का स्वाभाविक पर विलासपूर्ण सरस चित्रण किया है उन्होंने अपने पूर्ववर्ती शृंगारी कवियों से यही अधिक सुन्दर एवं सरस चित्र, आलम्बिनी, जलमोड़ा, भूना, फाग आदि से सम्बन्धित उपस्थित किया है। बिहारी अनुराग के प्रति थे अतः उनकी कविता में प्रेम का तथा एव स्वाभाविक चित्रण एवं अभिव्यक्ति उनकी अपनी विशेषता है।

सयोग शृंगार में बिहारी को जितनी सफलता मिली वियोग शृंगार में उतनी नहीं। उसका कारण यह है कि बिहारी सयोग के प्रति हैं वियोग के नहीं। यही यही बिहारी की अभिव्यक्ति वियोग के वर्णन में अस्वाभाविक हो गई है। यह कहा जा सकता है कि उन्होंने वियोग का अतिशयोक्तिपूर्ण वर्णन किया है। इसी प्रकार के वर्णन में ‘औधार्ई सीरी’ आदि पंक्तियाँ आती हैं।

कुछ आलोचकों का विश्वास है कि ऐसी प्रवृत्ति बिहारी को अपनी नहीं पर विदेशी प्रभाव है।

जैसा ऊपर कहा गया है बिहारी ने रसातुल्य एवं आर्कषक चेट्टाओं का अनुपम परिचय दिया है। बिहारी की कविता एक एक शब्द में हाव भाव और उससे सम्बन्धित शृंगारिक चेट्टाओं का अत्यन्त सूक्ष्म वर्णन वर्तमान है—

‘बतरस लालन लाल को मुरली धरी लुगाय ।

खोदे करै मोहन हसै देन कहै नटि जाय ॥

तथा

त्रिलो नाभि दिखाइ कर खिर ठकि सङ्कुचि मनाहि,
गली गली की ओट के चली चली निधि माहि ।

बिहारी की कविता में हर्ष अमर्ष, अभिलाषा तथा स्मृति आदि अनेक भावों का एक साथ ही यदि कोई दर्शन करना एवं उनका आनन्द लेना चाहे तो उसे—

‘कहत नटत रीझन, रिगत मिलत रिगत लजियात ।
भरे भीन में करत है नेनग हो सब बातें ॥’

जैसी अनेकों पंक्तियाँ मिल जायेंगी। बिहारी की कविता के अतिरिक्त ऐसी पंक्तियाँ यदि अन्यत्र दुर्लभ नहीं तो कठिन अवश्य हैं। बिहारी के पहले भी ऐसे हाव भाव आदि का वर्णन सदा हुआ करता था। बिहारी ने प्राचीन कवियों का ही वर्णन किया है ऐसी बात भी नहीं है। उन्होंने अपनी स्वतन्त्र एवं नवीन प्रतिभा का परिचय दिया और नवीन और मौलिक भावों का प्रयोग किया।

बिहारीलाल रूप चित्रण करने में भी किसी से पीछे नहीं रहते हैं। रूप चित्रण का ढंग ही उनका अद्भुत था। उन्होंने कम से कम शब्दों का प्रयोग कर सुन्दर से सुन्दर चित्र उपस्थित किया है—

‘छीप मुकुट कटि बाझी, कर मुरली उर माल ।
हृदि कानि मा मो बली, मदा बिहारी लाल ॥’

बिहारी ने कृष्ण भक्ति सम्बन्धी भी कुछ रचनाएँ की हैं। पर इतने पर ही हम उन्हें छोड़

भस्त नहीं कह सकते। "भस्तों के हृदय की सी पवित्रता आद्रता कोमलता कातरता दीनता और भाव भग्नता उनमें सामान्यतः नहीं पाई जाती।" ^१ हम उन्हें भक्त कदापि नहीं कह सकते, वे केवल कवि थे। उनकी भावना गूगा रिक थी। कृष्ण और राधा उनके लिए सामान्य नायक नायिका से भिन्न नहीं।

विहारी ने नीति के बोहों एव सूक्तियों की रचना भी की है। उनकी सूक्तियाँ अति प्रसिद्ध हैं—

'ननक ननक ते सो गुणी मादकता अधिनाय।

बह लाय बौरात नर यह पाये घौराव॥

विहारी की सफलता पर Imperial Gazetteer (Vol II page 423) में लिखा है—

"Surdar had many successors, the most famous of whom was Bihari Lal of Jaipur, whose Satsaiya or collection of Seven hundred detached verses is one of the daintiest piece of Art in any Indian language. Never the less each (verse) was a complete picture in itself, a miniature description of a mood or phase of Nature in which every touch of crush

is exactly needed one and not one is superfluous यही कारण है कि आगे चल कर Gazetteer ने विहारी को "The mine of commentator" को उपाधि प्रदान किया और यह भी कहा कि "No one who reads them can resist admitting the appropriateness and elegance alike of his diction and thought" इतना ही नहीं A History of Hindi Literature में F H Key महोदय ने कहा—"The work of Bihari Lal is a triumph of skill and facility in expression"

'Bihari Lal has been rightly called the thompson of India. I know no thing like his verses in any European language" निश्चय ही विहारी की कविता रीति कालीन कवियों की कविता में सर्वश्रेष्ठ है। विहारी भी प्रतिभा के कारण की उनकी कविता का अनुवाद संस्कृत एव उर्दू में हुआ। विहारी की प्रतिभा सर्वोत्तुमी थी। विहारी लाल रीति बाल ब ही नहीं पूर हिन्दी साहित्यागश के एक दीप्त नक्षत्र है जिसकी ज्योति कभी क्षीण होने वाली नहीं।

(रोप पृष्ठ १४४ का)

भाषा है घटनाओं का नहीं। ओज पूर्ण स्थलों का एकान्त अभाव है। लका दहन और राम रावणयुद्ध की इसमें उप्ता की गई है। गीतिकान्य में जो व्यक्तिगत भावना की अभिव्यक्ति होती चादिए वह इसमें नहीं है। राम के सौ-दर्य वरौन को आवश्यकता से अधिक महत्त्व दिया गया है, अत लोक शिक्षा का स्वरूप इसमें नहीं मिलता, वह कवि का इष्ट भी नहीं। उत्तरकाण्ड में जहाँ लवे संग रूपक है वहाँ जी उबने लगता है। केवल वरौनतात्मकता से कान्य का सौन्दर्य कम हो जाता है, गीतावली की बाल वरौन भी

सूर की कीटि को नहीं पहुँचता, गीतावली सूर सागर की थुंथली छाया आत होती है। "कहा नी विपिन है भी कैतिक दूर" यह प्रसंग तुलसी दास को बहुत प्रिय जान पड़ता है—कवितावली में भी तुलसीदास इस प्रसंग का उल्लेख पर चुके हैं।

गीतावली की रचना भी विनयपत्रिका की तरह बहुतसी राग रागिनियों में हुई है। तुलसी की चार सर्वोत्कृष्ट पुस्तकों में गीतावली का भी महत्त्वपूर्ण स्थान है।

कामायनी का "लज्जासर्ग"

[प्रो प्रेमचन्द एम ॥]

कामायनी में कुल १५ सर्ग हैं। सर्ग प्रथम के अनुसार लज्जा उसका छटा सगे है। जिस प्रकार प्रसाद ने कामायनी के लगभग सभी सर्गों का नामकरण भाव विशेष के आधार पर किया है वैसे ही लज्जा सर्ग का नामकरण भी भाव-विशेष के रूप में ही किया गया है। परन्तु, जिस प्रकार अन्यान्य भाव कामायनी में पात्र स्वरूप से भी प्रस्तुत हैं। वैसे ही लज्जा भाव और पात्र दोनों रूपों में प्रस्तुत की गई है। मानव जीवन के भावप्रधान में लज्जा का जो स्थान है, वही कामायनी में भा उसे दिया गया है। चिंता, आशा, श्रद्धा, काम, वासना और लज्जा यह एक निरंतर स्वाभाविक क्रम है। प्रसाद ने लज्जा की प्रथम अनुभूति श्रद्धा में ही जागृत कर नारी के स्वाभावगत यथार्थ की रक्षा की है। मनु के रक्षार्थ एवम् उपचार से उत्पन्न समर्पण की भावना के साथ ही साथ श्रद्धा में भी लज्जा का उद्भव होता है। यह एक जीवन की विडवना ही है कि "प्रणय की अनुभूति तथा लज्जा की अनुभूति दोनों पारस्परिक विरोधी हैं हुये भी एक साथ ही उत्पन्न होती हैं। लज्जा की यह प्रथम अनुभूति नारी में कब और किस प्रकार उत्पन्न होती है, यह वस्तुतः स्थान, वह स्वयं भी नहीं समझती जानती। वह उसे प्रकट तो कैसे कर सकती है, इसीलिये श्रद्धा लज्जा के उस प्रथम पदार्पण को केवल उपमानों के सहारे ही अनुभूति और अभिव्यक्त कर पाती है—वह कहती है—

कोमल निखनय के अचल में
नही कलिका ज्यों झिंझोरी
गोधूमि के धूमिल पट में
दीपक के स्वर में दिपनीसी

जब इन अनेक चार स्थूल वस्तुओं के रूप और सौंदर्य की अभिव्यक्त करने के लिये ही

साधारण और सीधी भाषा में असफल हो जाते हैं, तो उपमान और उल्लेखार्थों का सहारा लेते हैं तब फिर लज्जा जैसे सूक्ष्म अदृश्य भाव के चित्रण के लिए श्रद्धा के माध्यम से प्रसाद ने जो उपमानों का सहारा लिया है—वह आवश्यक, उपयुक्त एवं स्वाभाविक ही कहा जायगा। परन्तु प्रसाद ने भावरूप में चित्रण के साथ-साथ लज्जा के पात्र रूप में वाह्य-अनुभाविक [अनुभाव संज्ञी] स्वरूप को भी चित्रित किया है। जैसे—

वैसी हा माया में लिपटी
अधरों पर उँगली धरे हुए
माधव के सरस कुतूहल का
आँखों में पानी भरे हुए।

अधरों पर उँगली धरे हुए और आँखों में पानी भरे हुए कहने से एक लज्जाशील नारी का सजीव चित्र हमारे सम्मुख उपस्थित हो जाता है—स्वोक्ति अधरों का मोन और आँखों का पानी—यह दो ही गुण किसी नारी को लज्जाशील कहने में लिये पर्याप्त हैं।

‘सिर नीचा कर हो गूँघ रही’

कहने के साथ ही मानो लज्जा का और इस प्रकार लज्जाशील नारी का एक पूरा स्वरूप चित्रित हो जाता है। वस्तुतः लज्जा के दोनों स्वरूप हैं—शरीर जग्य और मानसिक। दूसरे शब्दों में—सात्विक और मानसिक। मानसिक प्रभाव के रूप में लज्जा मन को भी प्रभावित करती है। माना मन अपने ही फलों के बोझ से लदी किसी डाली के समान झुन झुन जाता हो—और यह नारी जिसमें यह लज्जा जागृत होती है, अपने में ही सिमटती-सी जाती है। लज्जा का यह प्रभाव, विशेष रूप से जीवन की वहाम लानसाओं को रोक्ने टोकने में अभिव्यक्त होता है। जब स्वप्नों

से भरा हुआ कलख का ससार आँखें खोलकर अनु-
राग के समीरों पर तिरता सा इतराता सा टोल
रहा हो, अभिलाषाएँ अपने जीवन में जीवन के
समस्त बल वैभव से दूरगम मिलन के सुख का
स्वागत करने का सभार करती हों तब यही लज्जा
न जाने क्यों-उन फोमल भावनाओं की रेशमी
डोरियों को खंच लेती है और तब—

झूने में हिचक देखने में

पलक आँखों पर झुकती है

कलरूप परिहास भरौ गूँजे

अधरों तक सहगा करने में ।

उस समय रोमांलिमोन सँभते करती हुई मानों
चुपचाप बरसती खड़ी रहती है । और—भौंहों
की काली रेखा मीने भाषा से अपने ही सभ्रम में
खो जाती है । वह एक परवगता है जो हृदय की
समस्त स्वछन्द स्वतन्त्रता को छीन लेती है और
जीवन वन में बिखरे हुए उन्मुक्त फूलों को बोन
लेती है । श्रद्धा की इसी अनुभूति को, इसी अनुभूति
भरी जिज्ञासा को, लज्जा भी अपने आत्म परि-
षय में सन्तोष जनक अभिव्यक्ति देती है—उसके
वेष के शब्दों में वह उस चपल जीवन-की [धारी]
अभिभाषिका है, जिसमें एक अजस्र चेतन धारा
निरंतर प्रवाहित होती रहती है, जिसमें भोला
मुद्गा इठलाता है आँखों का कन्याण आनंद के
फूलों का निरस्त होता है, जो मनुष्य के नस
नस में मूर्च्छना के समान मयवंता रहता है—
जिसके आगमन से नयनों की नीलम घाटी रस
घन से छा जाती है, जिसमें खलुपति का हिल्लोल
गोधूली की ममता, प्रभात का उल्लास और
मध्याह्न का विरास है, जो मानस की लहरों पर
नवल-चन्द्रिका सा चिड़लता रहता है, जिसके
अभिनन्दन में हृदय के भाव-शुभों की फोमल
पसुडियाँ बिखर बिखर पड़ती हैं, जिसमें अनत
अभिलाषा के सपने प्रत्येक सुनहले प्रभात में
जागते हैं और प्रत्येक धूमिल सारु में सोते रहते
हैं । उलुत लज्जा जीवन का प्रहरी है—जो उसकी

उनींदी रानो में उसके चिड़लन की रखवाली करता
है । यह एक आधार है जो ठोकर खाकर गिरते
हुए यावन के हाथ से घाम लेता है लेकिन निस-
की अनुभूति गिरने वालों से नहीं होती ।

लज्जा के इस जीवनगत व्यवहारिक स्वरूप
का ही चित्रण प्रसाद ने स्वयं लज्जा के शब्दों से
नहीं किया है बल्कि उसने—मनो-विज्ञानिक स्वरूप
को भी उद्धाटित किया है । अपने मनो-विज्ञानिक
स्वरूप में लज्जा रति का ही एक स्वरूप है परन्तु
उस रीति का जिसमें कामभावना नहीं है । यदि
हम लज्जा का सूत्रन बिखरेपर करे तो यह एक
ऐसी अवृत्ति है जो स्वयं वृत्ति के लिए मना करती
है वह एक ऐसी असफलता है जो भावी सफलता
को मुटलाती है वह एक ऐसा अवसाद है जो
उल्लास के पहले ही आजाता है । स्पष्ट शब्दों
में हम कहें तो स्वयं लज्जा के शब्दों में ही कहना
होगा कि—

म रति का प्रविकृति लज्जा है

मैशालीनता खिलाना है

मनवाची सुन्दरता पग में

उपर सी फिरद, मनाती है ।

लज्जा का रूप विषय यदि हम एक चाप देखना हो
तो इन पक्तियों में दख सकते हैं—

लाली वन सरल कपोलों में ।

आँखों में आ चन सी लगती ।

कु चित अलकों सी सु पराली

मन की मरौर बनकर जगता ।

मनवाली सुन्दरता की नूपुर सरल कपोलों की
लाली, आँखों की अजन, मन की मरौर, वह
लज्जा चंचल, किशोर सुन्दरता की रखवाली करती
रहती है । वह कान की उस हल्की सी मसलन
के समान है, जो अपराध करने से पहले रोखती
तो है पर जिसका दृढ़ मौन्य वन जाता है ।

यद्यपि यह सब प्रमुख लज्जा से संबंधित है,
परन्तु इसमें लज्जा की भाव भरे चंचल हृदय की
विवशता का भी चित्रण दिखलाई पड़ता है ।

श्रद्धा लज्जा के इस उपरोक्त अभिभावक स्वरूप को स्वीकृत करती है, परन्तु वह अपने मन का क्या करे ? जिस मन में एक ओर लज्जा जागृत होती है उसी में तो दूसरी ओर यौवन विछलता है—नारी का सौन्दर्य ही उसके हृदय की, भाव सुलभ कोमलता ही उसके जीवन की सबसे बड़ी पराजय है। न जाने क्यों लज्जा भरी पलकों के क्लितिज पर पर ही प्रेम के श्यामल मेघखंड छा जाते हैं न जाने क्यों अपने ही आप मन के बधन शिथिल में जाते हैं। और—

सर्वस्व समर्पण करने की ।

विशेष महातरङ्ग द्वाया में—

तु वच पड़े रहने की क्यों,

ममता जगती है माया में ।

इसका कारण न श्रद्धा जानती है और न सभयत कोई नारी । उस समय तो वस एक यही इच्छा होती है कि पुरुष के जीवन की आकाश गंगा में वह एक किलकिल नक्षत्र सी चमकमा उठे । और दूसरी ओर चाहती है कि वह अपनी ही मानस की गहराइयों में ऐसी डूब जाए कि कोई उसे उभार न सके अपने ही स्वप्नों की सुघराई में ऐसी सो जाय कि जिससे उसे कोई न जगा सके । उसके अन्तर में लज्जा और यौवन का ऐसा भीषण अन्तर्द्वन्द्व चलता है कि—जब यभी वह उन दोनों में संतुलन रखने का प्रयत्न करती है तो स्वय असंतुलित हो उठती है—जब तोलने का उपचार करती है तो स्वय तुल जाती है । और जब लता बनकर पुष्प पादप के विशाल वलस्थल को अपनी भुजाओं में भरना चाहती है तो उसकी शाखाओं में स्वय ही भूल जाती है । जब स्वय कुछ पाना चाहती है तभी स्वय उत्सर्ग बनकर समर्पित हो जाती है । श्रद्धा यह मानती है कि यद्यपि—नारी के इस प्रणय में केवल आत्म समर्पण है, वासना नहीं परन्तु फिर भी यह विवशता क्यों है—यही नारी का एक वह प्रश्न

है, जिसका समाधान इस विवशता को भूल जाने में है ।

लज्जा ही स्वय इसका उचित समाधान दे सकी क्योंकि नारी के वास्तविक जीवन में भी यदि यौवन नारी का एक प्रश्न है तो लज्जा उसका समाधान । और इस समाधान की परिणति है विश्वास के रजत नग के पगलन में पीयूष स्रोत के समान बहना, फेवल बहते रहना ।

जीवन में जो देवी और दानवी भावों का सतत सघर्ष चलता है—उसका समाधान भी नारी की लज्जा के पास है । जो उसे यही कहता है कि—

आँख के भीगे अचल पर,

मनका सब कुछ रचना होगा ।

तुमको अपनी स्मित रेखा से

यह सधि पत्र लिखना होगा ॥

यदि हम कामायनी के इस लज्जा सर्ग पर एक विह्वल दृष्टि डालें और उसका सर्ववैक्षण [Survey] करें तो हमें अनुभव होगा कि इस सर्ग के द्वारा प्रसाद ने जहाँ एक ओर लज्जा की विवेकताओं तथा उसके गहरे स्वरूप पर प्रकाश डाला है । वहाँ यह भी बतलाया है कि किस प्रकार नारी की स्वाभाविक लज्जा ही उसके मानस में उसकी यौवन सुलभ भावनाओं के साथ एक अंतर्द्वन्द्व उपस्थित करती है । नारी लज्जा को निरस्त तो नहीं करती परन्तु वह उसको उसके संपूर्ण प्रभाव के साथ ग्रहण करने में स्वय को असमर्थ भी पाती है । लेकिन प्रसाद ने लज्जा द्वारा दिए गए अन्तिम संदेश के द्वारा यह प्रतिपादित कर दिया है कि नारी लज्जा को अपनी ही भावनाओं की प्रतिद्वन्द्विनी न समझे । विरोधी न माने । क्योंकि यही लज्जा तो उसे उस आत्म-समर्पण की ओर ले जाती है जिसमें उसके जीवन महिमामयी परिणति है । क्योंकि लज्जा के विपरीत यदि कोई दूसरा भाव है तो वह है निलज्जता

निम्ना अर्थ है उद्धृता और जिसकी परिणति है सपर्य।

सम्पूर्ण कामायनी के समान लज्जा सर्ग भी अपने दान्य वैभव में उत्कृष्ट है। कवि की प्रतिभा का सर्वाधिक प्रमाण इससे अधिक और क्या हो सकता है कि उसे इस सर्ग में कोई कथा न कह कर लज्जा और श्रद्धा जैसे दो सूक्ष्म भावों का चित्रण और रूप चित्रण दोनों करते हुए उनके पारस्परिक सम्बन्ध को भी मनोवैज्ञानिक आधार पर निर्दिष्ट किया है। इसके लिए कवि को जितना मानवमन की गहराइयों में उतरना पड़ा है उतना ही और सश्रवण उससे भी अधिक उसको काव्य की आत्मा की गहराई में डूबकी लगानी पड़ी है। सूक्ष्म भावों के चित्रण के लिए सूक्ष्म भाववाहिनी भाषा योजना की भी आवश्यकता होती है। प्रसाद ने भी अपने चित्रण में भाषा की उसी सूक्ष्म अभिव्यञ्जना शक्ति का प्रयोग किया है जो लक्षणा और व्यञ्जना में निहित होती है। उन्होंने प्रमुखतः अमूर्त अव्यञ्जनाओं का ही आधार लिया है। यह अमूर्त उपादान प्रकृति के सौन्दर्यगत प्रभाव से चुने गए हैं। लज्जा के लज्जाशील चित्रण में प्रकृति का आधार अवश्य लिया गया है परन्तु उपमान रूप में प्रकृति नहीं प्रकृति का सौन्दर्यगत अभाव उपरिष्ठ किया गया है।

मनुष्य स्वप्नों का विस्मृति में,

मन का उन्माद विपरता व्यो।

सुरमि लहरों की छाया में,

तुलने का विभव विपरता व्यो॥

अमूर्त का मूर्तिकरण और मानवीकरण भी इस सर्ग में हुआ है जैसे—

भरे स्वप्नों में कलरव का,

सत्तार आँसु जब सोल रहा ॥

अनुराग समीरों पर विरता था,

हलराता सा डोल रहा ॥

इसी प्रकार—

अभिलाषा अपने जीवन में

उठनी उन सुख के स्वागत को ॥

जीवन भर के बल वैभव में,

समृद्ध करनी दूरागत को ॥

इसी प्रकार विशेषण विपर्यय भी इस सर्ग में अनेक स्थानों पर आया है जैसे—

(१) मोला सुहाग इठलाता हो।

(२) जागरण प्राण सा हस्ता को।

अलक्षारों की दृष्टि से कवि ने उपमा और रूपक का प्रयोग अधिकांश में किया है। उपमा—

कोमल विसलय के अक्षल में,

नहीं कलिका व्यो छिपती नी ॥

गोपुलि के धूमिल पट में,

बोपक के स्वर में विपती सी ॥

रूपक—

म देव सृष्टि की रतिराती,

निग पचबाख से वसित हो ॥

बन आवर्जना भूर्ति वीणा,

अपनी अवृत्ति से सचित हो ॥

इस प्रकार काव्य कला की दृष्टि से भी लज्जा सर्ग में प्रसाद की भाषा और उनकी छन्द योजना कवि के सूक्ष्माति मद्धम भावों को इसकी अमूर्त व्यञ्जनाओं को बहने करने में सफल हुई है। प्रसाद इस दृष्टि से हिन्दी कवियों में अपना एकात्मिक और अद्वितीय स्थान रखते हैं।



दिनकर का 'रश्मि-रथी'

[प्रो० वामुदेव, एम० ए०]

कुम्होज (सन '५६) के बाद सन् '५७ में 'रश्मिरथी' नामक दिनकर दूसरा महाकाव्य प्रकाशित हुआ। पहले महाकाव्य की रचना से न तो रश्मि को संतोष हुआ और न आलोचकों को, क्योंकि कुम्होज में महाकाव्यत्व की अपेक्षा। ध्वजारतन और चिन्तन की ही प्रमुखता है। अतः महाकाव्य अथवा प्रगल्भकाव्य की दृष्टि से यह प्रयत्न सफल नहीं हुआ। इस कमी को दूर करने के लिये दिनकर ने 'रश्मिरथी' की रचना की जिसमें रश्मि ने प्रगल्भकाव्य के समस्त अंगों का समावेश करने का प्रयत्न किया है। यह। उसने अनेक मार्मिक स्थलों का उद्घाटन किया है, तथा कथा-तत्व को गतिशील बनाए रखने में अनेक कथोपकथनों का आयोजन किया है। दिनकर जी ने 'रश्मिरथी' की भूमिका में इस का-यकृति के दो उद्देश्य बतलाए हैं। उन्हीं के शब्दों में, 'हजारों वर्षों से हमारे सामने उपस्थित एवं चलनित मानवता का प्रतीक बनकर कर्म ने अपने वर्ग के 'उद्धार के लिए 'नई मानवता की स्थापना का प्रयास' किया है।' इससे यह स्पष्ट है कि 'रश्मिरथी' के द्वारा रश्मि दिनकर एक और उपस्थित एवं चलनित मानवता के मूल प्रतीक कर्ण का उद्धार करना चाहते हैं और दूसरी ओर 'सर्प द्वारा नई मानवता की स्थापना का प्रयास भी करना चाहते हैं। इन्हीं उद्देश्यों को ध्यान में रखकर उस प्रगल्भकाव्य की रचना हुई है। इसके अतिरिक्त, रश्मि ने 'अपने समय और समाज के विषय में' कुछ कह देने का भी लोभ मरगण नहीं किया। हिन्दी का एक आलोचक ने रश्मि के इस प्रयास को

'विरथन, गलत, अनेतिहासिक, खोखला और असांमाजिक' कहा है। वास्तव में, इस पुस्तक का कर्म चरित्र एक गहरे विवाद का विषय बने गया है। प्रगल्भकाव्य की दृष्टि से भी 'रश्मिरथी' को कहाँ तक सफलता मिली है यह भी एक सन्देह की बात है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि इसमें कथासूत्र का सम्यक् निर्वाह, मार्मिक स्थलों का उद्घाटन, चरित्र चित्रण, संवाद और दृश्य विधान आदि का सर्गवद्ध आयोजन हुआ है, लेकिन केवल प्रगल्भकाव्य के तत्वा को गिना देने से ही कोई कृति महाकाव्य अथवा प्रगल्भकाव्य नहीं हो जाती। महाकाव्य के लिए जीवन में जिस विराटता, गभीरता और विराटता की आवश्यकता होती है, उसका 'रश्मिरथी' में सर्वथा अभाव है। यहाँ चरित्र और कथानक धरा रेखाओं से न उलभकर, एक सरल रेखा की तरह आगे उठते गए हैं। इसी तरह किसी भी सफल उपन्यास से लिए यह आवश्यक है कि वह युग का दर्पण हमारे सामने उपस्थित करे। लेकिन हमें यह है कि इस दिशा में भी रश्मि को सफलता नहीं मिली है। 'रश्मिरथी' में जिस युग का स्वर मुखरित हुआ है, वह न तो महा-भारत का है और न आधुनिक युग का। ऐसा लगा है, जैसे दिनकर एक साध्व्यतीत और वर्तमान दोनों को। ऐतिहासिक और पौराणिक युगों को आत्मसात् कर लेना चाहते हैं। इस कृति में जहाँ कहीं भी देव घटना का नियोजन हुआ है, वहाँ हम अपने को पौराणिक युग के बहुत समीप पाते हैं और जहाँ रश्मि कर्ण के अस्थिरता निवारण का पक्ष समर्थन करने लगता।

है, वहाँ हम युगों को लॉपपर 'गांधी-युग' में वर्जित करते हैं। सच तो यह है कि इसमें न तो युग चेतना है और युग-युग की चित्राधारा प्रबलमान हुई है। महाकाव्य को क्लासिकल (Classical) बनाने वाली एकमात्र शक्ति तब पैदा होती है, तब एबि की चिन्तना देता और फल की सीमा का उल्लंघन कर विशात्मा की स्थापना में सहायक होती है। इस दृष्टि से 'रश्मिरथी' का महाकाव्य सफल नहीं हुआ, क्योंकि स्थायी सन्देश का अभाव घुरी तरह उदकता है। 'जग' 'रश्मिरथी' महाकाव्य की कोटि में नहीं आ सकता। ऐसी स्थिति में, महाकाव्य-परम्परा के आधुनिक संस्येष्ठ प्रतिनिधि एबि श्री मेथिलीशरण गुप्त की समता ग्रहण करना एबि दिनकर के लिए स्वीकृत न होगा। मैं तो कहूँगा कि अगर दिनकर 'कुरुक्षेत्र' की तरह ही कोई चित्रारोचक काव्य लिखे होते तो ज्यादा अच्छा होता।

'रश्मिरथी' एक विफल प्रयत्न-काव्य है। इसके लिए वर्ण का चरित्र ही उत्तरदायी है। दिनकर ने इस महाकाव्य के लिए जिस वर्ण को नायक का पद दिया है, वह हमारे युग के लिए न तो उपयोगी है, और न अपेक्षित है। हाँ, इतना अवश्य कहा जा सकता है कि दिनकर जी ने 'कुरुक्षेत्र' में युद्ध के जिन कारणों का स्पष्ट निर्देश किया है, उनका जीता-जागता प्रतीक 'रश्मिरथी' का वर्ण है। 'कुरुक्षेत्र' में एबि ने युद्ध के कारणों और उसके स्वरूप पर इस प्रकार मरदा डाला है :-

‘मैं ही नहीं मैं भी विकारों की शिपारे’ आत्मन्ता एक में मिल एक जलती है प्रचंडा वेग से,
वत होना शुद्ध अन्तर्व्योम पहले व्यक्ति का
और तब उठता धर्म समुदाय का आकाश भी—
चोमते, दाहक घृणा से, मरल ईर्ष्या, द्वेष से।
महिर्दग्गा इस भाँति जब तैयार होती है तभी
शुद्ध का बसलाधुरी है फूटता

रश्मिरथी उलझनी ने व्याज से,
नाकि दग घेन का प्रयत्न ले।
निन्तु मचके मून म रहता हलाहल है वही,
पैलता है घृणा से स्वार्थमय विद्रोह से।

—‘कुरुक्षेत्र’।

इस उद्धरण से यह स्पष्ट है कि युद्ध की संभावना तभी बढ़ती है, जब व्यक्ति में विकारों की अग्नि-शिखार्ष पकड़ने लगती है और जब मन सोम घृणा, ईर्ष्या और द्वेष से भर जाता है। युद्ध की ज्वाला किसी राजनैतिक उलझन का वहाना लेकर अथवा देश-प्रेम का प्रयत्न लेकर दो गुटों में फूट पड़ती है। 'रश्मिरथी' का वर्ण एक ऐसा ही व्यक्ति है जो स्वभाव से हठ और विचार से दृढ़वर्ती है। हठ के साथ हठाना का योग बीजन, समाज और सभ्यता के लिए ऐसा खतरा है, जो सबको मिटकर दम लेता है। संसार के इतिहास में इसके अनेक उद्धरण दिए जा सकते हैं। रथ के हठ का एक उज्ज्वल उदाहरण निम्नांकित पंक्तियों में द्रष्टव्य है,

“मुझ को भी प्रलय मचाना है,

कुछ खेल तथा शिपलाना है,

× × ×

अज्ञ का शीश उड़ाना है,

कुरूपति का हृदय बुझाना है

रहने को पिता! अमर कुकरो

है बुझा रहा मगर मुझको।”

भीम वर्ण को युद्ध से प्रमुख होने का उपदेश देते हैं। वे कहते हैं,

“चल सके युयोधन यदिवरा,
वेदा ! लोग जग में गया सुवरा,
लड़ने से बड़ यह काम करो,
आज ही बड़ लगाम करो,
यदि इस रोक तुम पशोने,
जन के अन्ता कहलाओगे।”

लेकिन कर्ण ने इस ऐतिहासिक प्रस्ताव को ठुकरा दिया। इससे विपरीत, यह युद्ध को सद्धर्म तत्व पहुँचाने का एक साधन समझता है। उसने कहा—

‘मम आत्म मूढरूप लङ्घते हि
जय इसी लोक में गुप्ताने को,
पर कर्ण उक्तता है कोई
ऊँचा सद्धर्म निवाहने को।’

कर्ण की युद्ध ललकार में हमें अमेजों के ‘मूपेड’ और मुसलमानों के ‘जेहाद’ की स्पष्ट प्रतिध्वनि सुनाई पड़ती है। इन बातों से यह स्पष्ट है कि नवि दिनकर ने कुरुक्षेत्र में युद्ध के जिन कारणों पर प्रकाश डाला है, उसकी व्यवहारिक सचाई कर्ण चरित्र के द्वारा प्रमाणित कर दी है। इस तरह हम कह सकते हैं कि ‘कुरुक्षेत्र’ अगर दिनकर जी का युद्ध सन्ध्या सिद्धान्त काव्य है, तो ‘रश्मिरथी’ उसके व्यवहारपत्र। यहाँ तो बात ठीक जचती है, पर कवि ने कर्ण के चरित्र के साथ अनावरण पक्षपात कर और उसके चरित्र को अनापाक्षित उत्कर्ष देकर अपने मतवाद को भी छुड़ित किया है। ‘कुरुक्षेत्र’ में दिनकर का कवि बुधिष्ठर का प्रतीक बन कर शकाओं और जिज्ञासाओं के साथ उपस्थित हुआ था। लेकिन ‘रश्मिरथी’ में कर्ण को अपने हृदय की समवेदना और सहानुभूति देकर अपने को कर्ण का प्रवक्ता (Spokesman) बना दिया है। ऐसा लगता है कि निर्मात्रित पंक्तियों दिनकर के परिवर्तित दृष्टित्व को दिया है स्पष्ट कर रही है—

‘इस चार दिनों के जीवन को,
मे तो कुछ नहीं समझता हूँ।
करता हूँ वही सदा ज़िगको,
मोनर से सही समझता हूँ॥”

इन पंक्तियों से हमें स्वतंत्र प्रकृति के पुरुष का बोध अवश्य होता है। लेकिन समाज में इस प्रकृति का सही मूल्य माना नहीं जाता। निरेक के अभाव में भावना लली लेंगड़ी है। कर्ण के चरित्र का सबसे बड़ा दोष नहीं है कि वह विवेकहीन है। ऐसा व्यक्ति उपेक्षित और क्लृप्त मानवता का प्रतीक कैसे हो सकता है, जो भगवान् कृष्ण का कहना नहीं मानता, पितामह भीष्म को दो दूध उत्तर देता है, माँ कुत्ती की भर्त्सना करता है और पिता सूर्य की आकाशवाणी को अनसुना कर अठारह अक्षैहिणी सेना के मटियामेट करने पर चाल हूठ करता महाभारत के समाप्त में अनावश्यक बल और पराक्रम दिखाता है। ‘रश्मिरथी’ में ऐसा एक भी प्रसंग सामन नहीं आया, जिसमें कर्ण के द्वारा पीड़ित मानवता, दरिद्र और दुखियों को दान दिया जाता दिखलाया गया हो। सच तो यह है कि दिनकर जी ने महाभारत के कर्ण के जीवन से सम्बन्धित अनेक घटनाओं का कहीं कोई उल्लेख नहीं किया, जो उसके चरित्र को हीन और निम्न कोटि का बनाती है। उस व्यक्ति को, आदर्श पुरुष कैसे कहा जा सकता है, कर्लिंग देश के अन्तर्गत रामपुर नगर के राजा चित्रांगद की राजकुमारी का अपहरण भरी स्वयंवर-सभा से दुर्योधन के लिए करता है। दुर्योधन जैसे व्यक्ति को अपना मित्र मान कर उसकी हर तरह की सहायता कर अपने को धन्य समझता उसके तयाकथित आदर्श पर प्रश्न रूप चिह्न आज भी बना हुआ है। इसके अतिरिक्त, यह युद्धवीर मगधराज जरा सन्ध को द्रुपद-युद्ध में पराजित कर उसके प्रसिद्ध नगर ‘मालिती’ अर्थात् ‘चम्पा’ को अपने राज्य अद्र दश में मिला लेता है। वीर धनुर्धर कर्ण पितामह भीष्म द्वारा केवल अद्र रथों फेंके जाने पर भीष्म से घेर पड़ला चुपचा की सोचना कहीं की आदर्श वादिता है। रश्मिरथी में इन प्रसंगों का कहीं कोई उल्लेख नहीं

हवा है। क्योंकि कवि कर्ण के चरित्र को ऊपर उठाना चाहता है, और कल्पना के गंगाजल से इस 'सुतपुत्र' का उद्धार करना चाहता है। यह कहना ठीक ही होगा कि 'रश्मिरथी' में कर्ण के सारे प्रयत्न प्रारम्भ से अन्त तक सिर्फ एक व्यक्ति अर्जुन को परास्त करने के लिए किए गए थे। वह स्वयं कहता है—

“रण में कुरूपति का विलय चरण,
या पार्थ हाथ कर्ण का मरण ॥
हे कृष्ण ! यही गति मेरी है।
तीक्ष्ण नहीं गति मेरी है ॥”

कुन्ती ने भी एक स्थान पर कर्ण से कहा था—
'सच पूछो तो यह कर्ण पार्थ का रण है।'

सिर्फ एक व्यक्ति के हठ के लिए अठारह अश्विणी सेना का सर्वनाश हुआ—संसार के इतिहास में क्या जैसा युद्धवीर वहाँ मिलेगा। और दिनकर जी कहते हैं—

“कर्ण चरित्र का उद्धार एक तरह से नई मानवता की स्थापना का ही प्रयास है।” प्रो० रामेश्वर शर्मा का कहना ठीक ही है, “सम्पूर्ण ‘रश्मिरथी’ में कर्ण का यह व्यक्तिगत प्रतिशोध ही दिखाया गया है। प्रारम्भ से अन्त तक इसी

(शेष पृष्ठ १६० का)

सफलनगरी का उचित निर्वाह भी इस कृति में हो गया है।

विषयगत दुरुहता एवं वस्तुगत जटिलता के अभाव में यह कृति आत्मानुष्ठित प्रणयानुभूति का सहज विकास प्रस्तुत कर सकी है। अतः सम्भव

(शेष पृष्ठ १५७ का)

को जाना, कठों की वीरत्व देखकर व्यास के इस पार योधियों की शक्ति में घबराकर उसका पीछे लौटना आदि बातों का कोई भी ऐसी नहीं, जिसकी सारी इतिहास में देता हो।

लौटकर भोजन के विनारे विनारे दक्षिण को

प्रतिशोध भावना का क्रमशः जागरित रखने की चेष्टा है। सात सगौं वाली एक सौ-पचासी प्रणों की इस मोटी पुस्तक में एक भी ऐसा उदाहरण नहीं दिखाया गया है, जहाँ कर्ण से मानवता की रक्षा की जा दलितों की भावनाओं को वाणी दी हो और उनसे लिए धोखा भी प्रयत्न किया हो।”

कर्ण के चरित्र का सबसे प्रभावशाली अंश वहाँ दृष्टिगत होता है, जहाँ उसने देव तथा निर्यात को ललकारा है। उस स्थल पर कर्ण की आन्तरिक वीरता और मनुष्योचित चरित्र का व्यक्तित्व अधिक निखरा है जब वह इन्द्र के द्वारा कवच और कुंडल माग लिए जाने पर कर्ण अपनी कर्ण वीरता और प्रभावशालिता का परिचय देता हुआ कहता है—

‘विधि ने था क्या लिया भय मैं तू देवाना हूँ मैं,
बाँहों को पर कहीं भाव्य ॥ बनी मानना हूँ मैं।
महाराज, उद्यम से विधि का अंक उलट जाता है,
किम्वद का प्यासा पीरूप से हार पण्ड जाता है।

कर्ण के चरित्र का यह रूप अधिक आकर्षक है, जो हमें कर्मरतिता का अमर सदेश देता है। इस प्रकार हमने देखा कि दिनकर का ‘रश्मिरथी’ एक विफल प्रयास है, जिसके द्वारा हमें कोई स्वस्थ सदेश नहीं मिलता।

हे कहीं नियमों की आवश्यकता का उल्लेख निम्ने पर नाटिका की आन्तरिक गहराई से किसी को आपत्ति न होगी। और फिर क्या किया जाय—नाटिका का प्रतिपाद्य तो प्रणय है जिसकी प्राणवत्ता प्रतिवर्णों को तोड़ कर ही विकसित होती है।

जाना, बुद्धक और मालवों का मुकाबला, मालवों के तीर से घायल होना, बुद्धकों को भेंट पूजा से प्रसन्न करना, दक्षिण वादीक के अमरुत, हस्त्रिय, मुचिकर्ण आदि गण रात्रियों को अधीन करना, फिलिप्स को सत्रय नियुक्त करना, पातानप्रस्थ होकर स्थल मार्ग से होकर यूनान गया।

उपन्यास “चाणक्य” में इतिहास और कल्पना

(डा० पद्मसिंह शर्मा “कमलेश” M. A PH D)

जाते समय सिकन्दर ने फिलिप्स को सिंध के पश्चिम प्रदेश का क्षेत्र नियुक्त किया था। चंद्रगुप्त ने जब सिकन्दर के चले जाने पर बिद्रोह किया और फिलिप्स की हत्या कराई तो सिकन्दर ने सिंध पर यूनानी शिविर के अध्यक्ष युधिदमस को फिलिप्स का उत्तराधिकारी बनाया था। लेकिन चंद्रगुप्त के सामने उसकी भी कुछ न चली। सिकन्दर की मृत्यु के विसरत मेसोडोनियन साम्राज्य के उत्तराधिकार के लिए भगड़े होने शुरू हुए। मृत्युत पेण्टीगोनस और सेल्युकस में ही उत्तराधिकार का भगड़ा था। सेल्युकस अधिक शक्तिशाली सिद्ध हुआ। उसने भारत पर आक्रमण किया था। चंद्रगुप्त ने उसे पराजित कर दिया और उसे कैद कर पाटलिपुत्र लाया गया। उससे जो संधि हुई उसमें निम्नलिखित शर्तें तय हुई —

१ चंद्रगुप्त सेल्युकस को ५०० हाथी दे।

२ सेल्युकस सिंध के पश्चिम किनारे के इन प्रांतों को चंद्रगुप्त के अधीन कर दे। पैरोपे निसर्देई एरिया और आर्कोसिया इसकी वतमान राजधानिया काबुल हिरात और कान्धार हैं।

३ दोनों सम्राटों में वैवाहिक सम्बन्ध स्थापित किया गया जिसके अनुसार सेल्युकस ने अपनी लड़की का विवाह चंद्रगुप्त के साथ कर दिया।

इस संधि से चंद्रगुप्त के राज्य की पश्चिमीय सीमा हिन्दुश्र पर्वत श्रेणी, जिसे यूनानी लोग पैरोपोनिसस या भारतीय काकेशस कहते थे, बनाई। यह भारतीय राष्ट्र की स्वाभाविक सीमा थी। मेगस्थनीज पाटलिपुत्र में यवन राजदूत बनकर चिरकाल तक रहा।

इतिहास के आधार पर सिकन्दर केवल एक सेनापति न था। वह ससार को जीतने के साथ

साथ ससार की सभी जातियों को मिलाकर एक कर देने के सपने भी देखता था। उसने यूनानी पारसी और भारतीय आर्यों के सम्बन्ध को परस्पर विवाहों से पुष्ट किया और जगह जगह ऐसे केन्द्र स्थापित किये जिनसे इन जातियों में ज्ञान और व्यापार का सम्बन्ध बना रहे। यह निर्विवाद है कि उसकी नीति से जातियों में दृष्टिकोण की विरालता आई।

लेकिन वह बड़ा क्रूर था। उसने अपने प्रति द्विन्दियों के प्रति बड़ी कठोरता का व्यवहार किया। उसने बैक्ट्रिया के ईरानी सूवेदार बेल्स को, जो दारबहु के बाद ईरान का सम्राट बना, फोड़े लगवाये और नाक-बान फटवाकर मरवा डाला। अपने गुरु एरिस्टाटिल के भतीजे केलस्थनीज को उसने इसलिये शिकंजे में बसवाकर मरवा दिया कि उसने सिकन्दर के ईरानी बादशाहों की नकल करने का विरोध किया था। क्लीटस नामक अपनी धाय के लड़के को, जिसे वह सगा भाई मानता था, इसलिये मरवा दिया कि उसने सिकन्दर के पिता फिलिप की प्रशंसा की थी। भारतीय सैनिका को, जिन्हें लोटने की आज्ञा मिल चुकी थी, रात को सोते हुए मार डालना उसकी कठोरता का प्रमाण है। सम्पन्न नगरों को नष्ट करना, और स्त्रियों वच्चों को मारना जैसे उसके स्वभाव में था। सिन्ध और पञ्जाब में सर्वत्र उसने अपनी इसी पाशविकता और आततायीपन का परिचय दिया। भारत से लौटने पर जब ईफेसियन नामक उसके सेवक की और मित्र की मृत्यु हो गई तो मोधावेश और शोकावेश में उसने सारे घोड़ों और रथों के चाल कटवा डाले और फिर काकेशस पर स्वयं

घड़ाई कर हेफेशियन की यादगार में वहाँ स्त्री पुरुषों को जिना बात गिन गिन कर भरवा डाला और अन्त में मदिरा पान और विषयों में लिप्त होकर दुनिया से चला गया।

सिकन्दर तथा अन्य यवन शासकों सम्बन्धी ऐतिहासिक वृत्त के आधार पर यदि 'आचार्य पाण्डित्य' का मूल्यांकन किया जाय तो पता चलेगा कि सिकन्दर के सम्बन्ध में तदुशिला में 'हलचल' नामक ७ वें प्रकरण में हमें शरणाधिकारियों द्वारा उसके मिथ, पार्स आदि राज्यों के विजय करने की सूचना मिलती है। इन्द्रपुरी के समान पार्सपुरी और उसने राजा दारयद्रु को जिसका राज्य पश्चिम सागर से हिन्दूद्वारा पर्वत तक था। यात की बात में अक्षर ने जीत लिया। सारी नगरी को अग्नि के समर्पित कर देव मंदिरों तक को नष्ट कर दिया। इसके बाद शय स्थान हरजपती, वाप्ती आदि के ग्राम नगरों को उसके द्वारा ध्वस्त करने का वर्णन है जो अक्षरशः सत्य है। "हंसते खेलते नगरों को ध्वस्त कर देना लहलहाते खेतों को उजाड़ देना। नर नारियों को मौत के घाट उतार देना उसने बाँए हाथ का खेल है। उसकी सेना में अदम्य बल है, उसकी रणनीति अलौकिक है।" (प्रष्ठ ५८) शरणाधिका के ये शब्द इतिहास में वर्णित सिकन्दर से बृहत् मिलते हैं। ८ वें प्रकरण में प्रष्ठ ६५ पर सिकन्दर के महत्ताकांक्षी होने और साय ही प्रज्नी पर अधिकार करने के उसके मनसुबों के उल्लेख है। सत्र देशों में उसके द्वार 'सिकन्दरिया नगरी को बसाने और यवनों से यहाँ की स्त्रियों से विवाह कर नई नस्ल को जन्म देने का वर्णन है। वह सत्र देशों को अपने अधीन कर सर्वत्र यवन सभ्यता, यवन भाषा, यवन संस्कृति का प्रचार करना तथा वह सम्पूर्ण मानव समाज को एक रूप में संगठित करना चाहता है आदि बातें भी इतिहास की दृष्टि से सत्य हैं।

उद्यानपुरी का पान्यागण और सिन्हाद का विद्रोह नामक १० वें और ग्यारह वें प्रकरण में सेनापति सिन्हाद और उद्यानपुरी के पान्यागण के कान्ड के गूढ़ पुरुषों द्वारा पान्यागण के सचालक की स्त्री द्वारा प्रसाद रूप में भोजन में विष मिल जाने से मरने वाले व्यक्ति को छोड़ दें तो सजय भी ऐतिहासिक ही ठहरता है, जिसे इतिहास में आम्बि का पित्रलग्न कहा गया है पर जो उपन्यास में उसका पितृव्य पुत्र है। मत्स्य में चण्डकर्मा, जिसने सिन्हाद के साथ युद्ध करते-करते अपनी टुकड़ी के गृहीत पुरुष और स्त्रियों को बलिदान कर दिया। अक्षर जानि के शशि गुप्त का ही परिवर्तन रूप है, जिसने पहले सिकन्दर का साथ दिया था पर पीछे से विद्रोही हो गया था।

आम्बि और केक्य राज को भी ऐतिहासिक दृष्टि से जैसे का तैसा रखा गया है। सिन्ध के पश्चिम में आम्बि स्वयं सिकन्दर से मिलने जाता है और पुष्करावती में इस्ती में सिकन्दर के युद्ध में सिकन्दर की ओर से लड़ता है। इस पुष्करावती पर सिकन्दर का अधिकार होने पर सजय को उसका शासन सूर सौंपा जाता है। इस्ती का वीरता से लड़ना भी इतिहास-सम्मत है। आम्बि केरय राज ने शत्रुता रखता था। अम्बि सार और उरण राज्य के अधीन थे। गान्धार का पूर्वी भाग जिसका शासन आम्बि था, उसने हथिया लिया था। उसे नीचा दिखाने की ही आम्बि ने सिकन्दर को सहायता दी थी, ये सब बातें इतिहास के अनुकूल हैं। पार का हारना और युद्ध का वर्णन जो केक्य की पराजय नामक १७ वें प्रकरण में है, सब अक्षरशः सत्य है। उसके बाद पोरु का भी सिकन्दर से मिल जाना, कठजनपद और राजधानी सारिन का निधन, कठ नर नारियों की युद्धाग्नि में आहुति, सावल नगरी की शमशान (गेप प्रष्ठ १५५ पर)

चन्द्रावली नाटिका का वस्तु-संगठन

[श्री परमानन्द श्रीवास्तव एम० ए०]

भारतेन्दु ने समस्त कृतित्व के बीच 'चन्द्रावली' का एक विशिष्ट स्थान है। प्रमत्तों एवं भावुकता सेवनित उम्र रचना में भक्ति एवं प्रणय के अन्तर्गूढ स्तरों की मार्मिक अभिव्यञ्जना लक्षित होती है—जिसका लक्ष्य है चित्रचित्र की गन्धर्वमुख द्रवना का मंगलमय पुनीत का आत्मिक चित्रण।

चन्द्रावली 'नाटिका' है, जिसकी रचना शास्त्रीय पद्धति पर हुई है। शास्त्रीय नियमों ने अनुसार नाटिका उपर्युक्त की कथा उत्पन्न (रजि कपनाश्रित) होती है। अधिकारा पात्र त्रिवर्ग होती हैं। नस्तु योजना चार अर्थों में विभाजित होती है। नायक धीर ललित राजा होता है और नायिका कनिष्ठा होती है नायिका राजवंश से सम्बन्ध या नई प्रणयिनी होती है। उसका सम्बन्ध अतः पुर से होता है तथा वह संगीत प्रवीण होती है। पूर्ण प्रणयिनी महिषी के आतंक से नायक नायिका का प्रणय सहसा-सा रहता है। महिषी की ही कृपा में नायक-नायिका मिल पायें तो मिल पायें क्योंकि वे अभी तो मान करती हैं अभी लड़ती हैं और आतंक बनावे ही रखती हैं। नाटिका में मुख्य रस अंगार और वृत्ति तदनुरूप कैशी होती है। सम्बन्धों विमर्शशून्य या 'अल्प विमर्शयुक्त' होती है।

'नाटिका' के उक्त स्वरूप, गुण, धर्म के अनुकूल अनेक विशेषताएँ 'चन्द्रावली' में मिलती हैं। जिस रूप में यहाँ चन्द्रावली की

कथा है वैसी इतिहास पुराण में उपलब्ध नहीं जिसे लक्ष्य कर कहा गया है, "कथा मूलन पौराणिक है और भागवत सूर सागर में चन्द्रावली का सखी के रूप में उल्लेख मिलता है किन्तु जो कथा विस्तार इस नाटिका में है वह भारतेन्दु की अपनी कल्पना की उपज है।" कृष्ण, नारद तथा सुखदेव के अतिरिक्त सभी त्रिवर्ग ही हैं। नारद सुखदेव का नाटिका की व्यापार शृङ्खला से रचमात्र भी सम्बन्ध नहीं है। रह जाते हैं कृष्ण जिनका सम्बन्ध 'परिणाम' से है, जो फल भोक्ता हैं। श्री कृष्ण का धीरललित्व सर्वविदित है शृङ्गार की दृष्टि से वे दक्षिण नायक ही ठहरते हैं। महिषी (राधा, श्रियाजू प्यारी जू) ने भय से नायिका (चन्द्रावली कनिष्ठा) का प्रेम आतंकित रहता है यद्यपि नायिका समस्त परिसीमाया बाधजूद, लोकलाज त्यागकर प्रेम की घापी जीत कर ही रहती है। तो भी आतंक तो गुग्गभीर है ही। नारद का कथन है "किसा मिलकण प्रेम है यद्यपि माता पिता, भाई यन्त्र सभी निषेध करते हैं और उधर श्रीमती जी का भी भय है।" और माधवी ने कृष्ण को लक्ष्य कर कहा है "बेऊ का करें। श्रिया जू के टर सो कदु माही कर सवे।" मिलन का अवसर भी महिषी की कृपा का ही परिणाम है "रामिनी ने आशा दई है के प्यारे सो कही है चन्द्रावली को धुज म सुखेन पधारो।" तो भी जैसा डॉ० रमो का कथन है—महाराणी या पट्टमहिषी का कृतित्व

१—डा० जगन्नाथ शर्मा नागरा प्रचारणी पत्रिका।

२—भारतेन्दु 'नाटक' में 'नाटिका की नायिका कनिष्ठा होती है अर्थात् नाटिका के नायक की पूर्व प्रणयिनी व वर में होती है।"

३—डॉ० लक्ष्मीसागरबाण्यै—भूमि चन्द्रावली नाटिका।

या स्वरूप नहीं के समान है। नाटिका का सम्पूर्ण कथा व्यापार चार अंकों में विभाजित है। मुख्य रस शृंगार ही है—प्रारम्भ में वियोग, अंत में संयोग। 'शृंगार कौशिकी' के अनुसार यहाँ भी कौशिकी कृति के भिन्न भिन्न रूपों का क्रमशः चारों अंकों में प्रयोग हुआ है। नायक नायिका मिलन में विशेष व्ययधान न होने के कारण विमर्श संधि का अभाव-सा ही है।

इन लक्षणों के प्रकाश में यह बात प्रमाणित होती है, कि प्रस्तुत नाटिका की रचना प्राचीन नाट्यशास्त्र के नियमानुसार हुई है। अपवारित तथा अर्थोपक्षेपकों में भरतविरचित विष्णुसम्भक्त की योजना भी इन नियमों की एक कड़ी है। यहाँ इन 'चन्द्रावली' के वस्तु संगठन पर पृथक् रूप से विचार करेंगे और देखने का प्रयास करेंगे कि इस वस्तु योजना में विभिन्न कार्यों वस्थाओं, अर्थप्रकृतियों तथा संधियों का यहाँ तक उचित निर्वाह हो सका है।

'चन्द्रावली' नाटिका की कथा चार अंकों में विभाजित है। प्रथम अंक की कथा चन्द्रावली और अंतरंग सखी ललिता के आत्मीयतापूर्ण एवं 'यक्तिगत सम्वाद' से प्रारम्भ होती है। धीरे-धीरे चन्द्रावली अपने तीव्र प्राणय का मर्म खोलती है और अपने उत्कट प्रेम के निश्चित लक्ष्य का स्पष्ट उल्लेख सखी से करती है। प्रारम्भ में 'प्रेमियों के मण्डल को पवित्र करने वाली चन्द्रावली कुलशील मयादादि विशिष्ट परिधियों में सचाई कोटिपाना चाहती है किन्तु रह रहकर निष्ठुर प्रियतम की छवि के टग जल में छलक उठने से ऐसा कर नहीं पाती। ललिता सुखी की विवशता से विदग्ध सद्दानुभूति के स्वरो में 'जो तेरी इच्छा हो पूरी करने की उद्यत हूँ—ऐसा कहकर आरवासन का भाव प्रकट करती है और सान्त्वना की तरह

सखी के हृदय-तल पर लहरा उठती है। यहाँ नाटिका के चरम फल की ओर संकेत है और यही प्रारम्भ नामक कार्यावस्था को लक्ष्य कर सकते हैं। ललिता के इस कथन से सखी तू धन्य है वही भारी प्रेमिन है और प्रेम शब्द को सार्थक करने वाली और प्रेमियों की मडलों की शोभा है, वीज नामक अर्थ प्रकृति स्थापित होती है और यही 'मुख्य संधि' का प्रारम्भ माना जा सकता है।

द्वितीय अंक में चन्द्रावली की विरहावस्था का चित्रण है। विप्रलम्भ की विविध अन्तर्दशाओं को यहाँ सजीव तथा का-बालक स्वरूप प्रदान करने का चेष्टा की गई है। वनदेवी संध्या और वर्षा के योग से चन्द्रावली के विरहोन्माद का जो त्रिवरण यहाँ प्रस्तुत किया गया है उसमें 'माता भिक्षु अवश्य है पर सखी भाग्यकृता को खुला खेलने का भी अच्छा अवसर मिला है।' चन्द्रावली इस अंक में अपने निरमोही प्रियतम को 'मोह' की याद दिलाकर उससे प्रकट होने के लिए निवेदन करती है और स्वयं उसे प्राप्त करने के प्रयास में 'वावरी' हो खोलती है। यहाँ कार्यावस्थाओं में 'प्रयत्न' का प्रत्यक्ष आभास अपेक्षित था। पृथक् अंशवतार व्यवस्था के कारण प्रयत्न रेखाएँ हल्की पड़ गई हैं। फिर भी प्रकारान्तर से प्रियतम के पास भेजे गए चन्द्रावली के पत्र प्रकाशन से नाटकाकार ने प्रयत्न नामक कार्यावस्था का संकेत किया है—चपलता सखी के पत्र को प्रियतम तक पहुँचायेगी, यह धारण 'प्रयत्न' सिद्धी में सहायक होती है। इस प्रकार चन्द्रावली की प्रणयवस्था अनवरत विकसित होती है। निस्संदेह यहाँ 'विदु' नामक अर्थ प्रकृति है और प्रतिमुख संधि भी क्योंकि 'वीज' का 'लक्ष्य अलक्ष्य' रूप से उद्भेद प्रारम्भ हो गया है।

१—डॉ० जगन्नाथ शर्मा—नागरी प्रचारिणी पत्रिका।

२—साहित्यदांश।

तृतीय अंक में चद्रावली सखियों के साथ रंगान—विहार के लिये गई मिलती है। प्रकृति का दूर दूर तक फैला सहज रमणीय परिवेश विरह विदग्धा के लिए उद्दीपन का कार्य करता है। वर्षा मगन के क्षणों में चद्रावली की विरह भावना अनुक्षण उदीप्त होने का कारण कई पृष्ठों के स्वागत भाषण में व्यक्त होकर ही रहती है। यह स्वागत भाषण रगमय की दृष्टि से अत्यन्त ही आत्मनिष्ठ तन्मयता एवं भावुक्तता की दृष्टि से, या मधुर प्रेम भावना के प्रसारगामी काव्यत्व की दृष्टि से अचिपर नहीं। यह सच है कि नाटककार इस मार्मिक बिन्दु पर भावावेग में बह गया है, फिर भी 'सविधान' की आशंका का ज्ञान उसे है। सखियों के इस सन्त्य एवं दायित्व विभाजन के मूल में—'प्राप्त्याशा' की प्रत्यक्ष प्रतिष्ठा है—'हम तीन हैं सो तीन काम पाटि लैं। प्यारी जू के मनाइव को मेरो जिन्मा। बीच बीच में राक्षसैं तथा उलझनैं तो है ही—उदाहरण के लिए कामिनी का यह कथन लिया जा सकता है—'हों चद्रावली विचारी तो आप ही गई धीती है उसमें भी अब तो पहरे में है। नजरबन्द रहती है।' इस प्रकार गर्भ सन्धि इस अंक के अन्त तक है। वर्षा वर्णन तथा हिंडोला वर्णन की योजना 'पताका' एवं 'प्रगरी' के रूप में की गई है। क्या को आगे विफसित करने तथा नायिका की प्रणय भावना को उत्कर्ष प्रदान करने का ये माध्यम हैं।

चतुर्थ अंक में 'प्राप्त्याशा' 'नियताति' में परिणत होती है। नायक कृष्ण जोगिन के रूप में स्वतः खिंच कर चले आते हैं। चद्रावली की घेठक में सखियाँ जुटती हैं। विरोधी परिस्थितियाँ शर्मत सी हैं। अनुकूल वातावरण में नायिका को शुभसूचक शत्रुन हाते हैं। नायिका के मन में यह

चात घिर घुमड कर आने लगती है 'हों स्वामी यहीं तुम्हीं तो जोगिन वन कर नहीं आये हो।' निश्चय सा होने लगता है कि प्रेमी प्रेमिका का मिलन हो जायगा। गोप्य गोपन प्रवृत्ति चलती है पर विमर्श का कोई प्रसंग नहीं आता है। चद्रावली के चेसुध हो गिरते ही वियुत सी बौंध जाती है और कृष्ण (जोगिन) प्रगट हो चद्रावली को अकपारा में आवद्ध कर लेते हैं। यों इसने उपरान्त भी फनसिद्धि का विस्तार प्रदर्शित किया गया है पर 'बहु सच व्यर्थ है, उसकी कोई विरोध उपा देयता नहीं है।' 'पीतम' के 'गनवाहा' देने में ही नाटिका की परिणाम सिद्धि है। अतः यहाँ फलागम नामक कार्यावस्था है तथा कार्य नायक अर्थ प्रकृति भी। मूर्छा से आगे ही निर्वहण संधि की कड़ी आरम्भ हो जाती है। ललिता कहती है "सखी बधाई है लाखन बधाई है। देत तो तुम्हें कौन गोद में लिए हुए हैं।" मूर्च्छादि शान्ताओं के रूप में क्षीण विमर्श सन्धि देरी जा सकती है यों परिणाम सिद्धि में विशेष व्यवधान नहीं आ पाया है।

इस प्रकार नाटिका की वस्तु योजना पर्याप्त सगठित और इस रूप में विभाजित है कि अवस्थाओं, अर्थ प्रकृतियों एवं सन्धियों का सम्बन्ध निर्नाह हो गया है। विषय वस्तु की दृष्टि से प्रेम विरह—मिलन में समस्त परिस्थिति व्यापार सीमित है और रस परिपाक में कोई बाधा उपस्थित नहीं हो सकी है। राज रत्नदास के शब्दों में 'इस नाटिका का वस्तु सगठन प्रेम विरह और मिलन तीन ही शब्दों में हुआ है और इसी क्रम में इतने सुस्पष्टलित रूप में गठित हुआ है कि कहीं उलझा सा नहीं है।' अतिरिक्त भारतीय नाट्य शास्त्र सम्मत विशेषताओं के, पाश्चात्य पद्धति के अनुकूल समय स्थान तथा चार्थ सम्बन्धी यवनानी (शेष पृष्ठ १५५ पर)

१ 'हा, इन बादलों को देख कर तो और भी जी दुखी होना है'—चद्रावली।

२ राजरत्नदास हिंदी नाट्य साहित्य।

संस्कृत-वर्गीय

हिन्दी पर कुठाराघात :—केन्द्रीय शिक्षा मंत्रालय के तत्वाधान में भारत के समस्त राज्यों के शिक्षा मंत्रियों का एक सम्मेलन हुआ है जिसमें एक प्रस्ताव के निर्णय में यह निश्चित हुआ है कि प्राविधिक वैज्ञानिक विषयों की शिक्षा अंग्रेजी में देना जारी रखा जावे। पाठक गण विचारें कि हिन्दी को लेखर प्रतिदिन एक न एक बिलखा खाड़ा कर दिया जाता है और जो शक्ति हिन्दी प्रचार व प्रसार की ओर होनी चाहिए वह नहीं होती। यह निश्चय संविधान की उस धारा को खण्डन करता है जिसमें १५ वर्षों में हिन्दी को अंग्रेजी स्थान पर प्रतिष्ठित करना है। दूसरा राष्ट्र भाषा आयोग के प्रति वेदन के अभी प्रकाशित न होने से पूर्व यह निष्पत्ति एक भूल कही जायगी। एक मामूली सी भूल घुसे परिणाम में परिवर्तित हो जाती है। विदेशी भाषा अब हमारे लिए कलंज और दासता का चिह्न है। हम उन निर्णयों से पूछते हैं कि क्या अंग्रेजी में शब्द कोष में जितने भी वैज्ञानिक शब्द हैं क्या वह सबके सब अंग्रेजी भाषा के ही हैं? क्या ग्रीक लैटिन व जर्मन के नहीं? यदि आप विद्ययावार और विवरण सहित हिन्दी के इस प्रकार के वृद्ध प्रर्थों की सूची तैयार करेंगे आपसे ज्ञान हो

जायेगा और आप हेरान होंगे। अंग्रेजी के प्रेमियों को पुनः घर का ज्ञान कराने की आवश्यकता होगी। जिस प्रकार अंग्रेजों ने अंग्रेजी का माध्यम चुन कर अपना स्वार्थ पूरा किया—देश की एकता को भंग किया—अब हम अपनी संस्कृति अपनी भाषा में रंगना है। हमें टाफ्टर इंजीनियर अथवा वैज्ञानिक अपनी भाषा में तैयार करने हैं ताकि वह किसी भी देश के सामने अपनी भाषा के गौरव को सहस्र कर सकें। अंग्रेज देश अपनी भाषाओं को उस से उस बताने में लगे हुए हैं। क्या भारत में यह विकास संभव नहीं। 'दगमलभ प्रणाली' सदियों पुरानी प्रणाली सिकरों की बदल सकती है तो क्या भारत में वैज्ञानिक शब्दों का निर्माण नहीं हो सकता—क्या उसका प्रशिक्षण नहीं दिया जा सकता? सब कुछ संभव है यदि हम उस अंग्रेजी भाषा से अपना मोह छोड़ दें हिन्दी एक सरल भाषा है। इसी लिपी देवनागरी एक वैज्ञानिक लिपि है। संस्कृत भाषा का आश्रय प्राप्त है। तब जो कुछ विषय पूर्ण नहीं हैं उनसे पूरा कराने व समृद्धि की ओर हमारा तथा हमारी सरकार और गर सरकारी संस्थाओं का ध्यान होना चाहिए, न कि ऐसे निर्णयों को पूरा कराने की ओर।

प्रकाशित

तुलनात्मक विवेचन भाग—२

[लेखक श्री रामगोपाल शर्मा दिनेश एम० ए० (हिन्दी, संस्कृत)]

जिसमें निम्नलिखित विषयों पर प्रकाश डाला गया है। १॥॥ भेज कर प्रति सुरक्षित करा लीजिए। मूल्य पेशगी भेजने वालों को पोस्टेज भी। पृष्ठ सरया २००।

१	जायसी और कबीर की भाव-व्यञ्जना	(से तुलना)
२	कबीर और तुलसी की ईश्वर भक्ति	"
३	तुलसी और सूर का कलापक्ष	"
४.	तुलसी और सूर की रस-योजना	"
५	तुलसी और सूर की काव्य विषय की तुलना	"
६	सूरदास और नन्ददास के श्रमर की तुलना—	"
७	सूर तुलसी पूज केशव को भाषा	"
८	रसदान और धनानन्द का काव्य सीप्टन	"
९	केशव का तुलसी की भाषा-शक्ति ।	"
१०	विहारी और सेनापति का गृहार वर्णन	"
११	'साकेत' की 'मिला' एवं प्रिय प्रवास की राधा	"
१२	मीरा और महादेवी की प्रेम-साधना	"
१३	प्रसाद और प्रमी की नायक कला	"
१४	छायावाद और रहस्यवाद	"
१५	साहित्य और सत्सृष्टि, राजनीति	"
१६	उपन्यास और नाटक	"
१७	हिन्दी काव्य धारा में साकेत और कृष्ण काव्य धारा में	"
	उद्भवशक्त की तुलना	"
१८	मुद्राराक्षस और चन्द्रगुप्त के नायक की तुलना	"
	इस प्रकार के २० लेख इस पुस्तक में होंगे।	

पुस्तक प्राप्त करने का पता—

सरस्वती संवाद कार्यालय मोती कटरा, आगरा।

‘मध्यमा’-साहित्यरत्न

की सन् २०१३ के पाठ्य क्रम के अनुसार सन्निहित नियरण परिभाषा सुफ्त मगावें।

सरस्वती पुस्तक सदन व 'सनाद' का कार्यालय

सरोजनी नायडू हॉस्पिटल (बढ़ा) के पास व आगरा कालेज मेडीकल कालेज, के बीच मोतीकटरा रोड हनुमान चौक पर है।

(प्रायः हमारे सहयोगी पता बताने में आगु-तरा की धम में डाल देते थे जो कि शिष्टाचार में गामनीय नही था' पाठक व आगु-तरा का पूरा पता नोट करलें।

पाँच मूल्य में

सरस्वती संवाद के ग्राहकों को

- (१) यशोधरा परिशीलन २)
(२) भाषा विज्ञान (प्रश्नोत्तर में) २॥)
(३) आधुनिक काव्य संग्रह की टीका २॥)
(४) वरदास (प्रश्नोत्तर में) २॥)
(५) उत्तमाके नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन २)
(६) वरदास और उनका साहित्य २)
(७) आधुनिक कवियों की काव्य भावना २॥)
(८) जावबी प्रभावली ८)- १
(९) प्राचीन कवियों की काव्य भावना २॥) ✓
(१०) प्रिय प्रवास विवेचन २॥)
(११) अजातशत्रु एक समीक्षा २॥॥)
(१२) रस, अलंकार विंगल २)
(१३) रस के आँद (कविता) प्रो. पद्मसिंह शर्मा कमलेश २॥)
(१४) हिन्दी साहित्य का इतिहास (प्रश्नोत्तर में) २) ✓
(१५) भुवस्वामिनी एक अध्ययन १)
(१६) कुम्हने की टीका २)
(१७) मृगनयनी समीक्षा २॥॥)
(१८) कवि दिनकर उनका दुर्लभ २)
(१९) नयी कली नया पराग (नि- पन्थ) १)
(२०) वर का अमरगीत साहित्य (अमरगीत वर की समीक्षा) सुरेन्द्र चन्द गुप्त एम० ए० २॥) ✓
(२१) वरदासलाल की उपन्यास कला (मृगनयनी और भौंसी की रानी में) प्रो० रामचरण महेंद्र एम० ए० २॥)
(२२) हिन्दी साहित्य के प्रमुख नायक और उनके प्रवर्तक भी विरहभरनाथ उपाध्याय एम० ए० ३)
(२३) हिन्दी एकांकी और एकांकी- कार.—प्रो० रामचरण महेंद्र एम० ए० २॥॥)
(२४) कविवर सेनापति और उनका कविता रत्नाकर—डा० राजेश्वर प्रसाद चतुर्वेद २॥)
(२५) चन्द्रगुप्त एक अध्ययन प्रेमना- रायण टडन २॥)
(२६) चन्द्रगुप्त एक अध्ययन २॥)
(२७) गोदान एक अध्ययन २)
(२८) आधुनिक कवि [पन्थ] की टीका २)
(२९) कर्मभूमि एक अध्ययन २॥॥)
(३०) यशोधरा एक अध्ययन २॥॥)
(३१) मध्यामा हिन्दी दिग्दर्शन ३॥)
(३२) ब्रजभाषासंसार की टीका १)
(३३) उत्तमा दिग्दर्शन [सं० २०२०] ७॥)
(३४) प्राचीन व अर्वाचीन शैलियों २॥)
(३५) इष्टरमीजएट हिन्दी की परी- क्षापरीमी गाईड २॥)
(३६) विनय पत्रिका दर्शन २॥)
(३७) निवन्ध रत्नाकर ५)
(३८) तुलनात्मक अध्ययन २॥॥)
(३९) शकुन्तला नाटक २॥)
(४०) भारत दुर्लभ २॥)
(४१) सत्य इतिहास २॥)
(४२) विद्यापति (प्रश्नोत्तर में) २॥)
(४३) कामायनी दिग्दर्शन २॥)
(४४) सरल रस अलंकार दोष २॥)
(४५) उद्भवशनक (प्रश्नोत्तर में) २॥)
(४६) रामचन्द्र गुप्त और चिन्ता- मणि २॥)
(४७) कबीर प्रश्नोत्तर में २)
(४८) हिन्दी साहित्य का इतिहास (प्रश्नोत्तर में) २)
(४९) वनानन्द (प्रश्नोत्तर में) २॥)
(५०) साहित्यलोचन (प्रश्नोत्तर में) २॥)

मिलने का पता—

सरस्वती संवाद कार्यालय, मोती कटरा, आगरा ।

हमारे आगामी अंकों के आकर्षण

● साधारणीकरण

● सुर की भाषा

● तुलसी की भक्ति भावना तथा अन्य भक्त कवियों की भक्ति भावना

● सुर का विरहवर्णन

● कवि पद्माकर

× शान्तिदासी कवि दिनकर

× साहित्य और राजनीति

× पन्तजी का काव्य सोप्टब

× माधव और प्रतीक्ष का अद्भुत समन्वयकार 'प्रसाद'

× शकुन्तला नाटक में नैतिकता ?

× चन्द्रावली नाटिका का वस्तु संगठन

● हिन्दी साहित्य में एकान्वी विषास

● लोक गीतों में कवण कातावरण

● बरसराम की समस्या और उसका उद्देश्य

● प्रेमचन्द का आदर्शानुसूय यथार्थवाद गहन के आधार पर

● उपन्यास "चाणक्य" का ऐतिहासिक महत्त्व

卐 औपन्यासिक रचनातंत्र (Technique) और प्रेमचन्द

卐 कहानी आलोचना के मान

卐 विद्यापति का कलाप्रस एव हृदयवस

卐 प्राचीन हिन्दी कवि और गीतकाव्य

卐 नाटिका के लक्षण और 'चन्द्रावली'

卐 उपन्यास चाणक्य में इतिहास और कल्पना

卐 साधन एक अध्ययन

सरस्वती संवाद

की

परीक्षोपयोगी फाइल नं० २, ३ व ४

५३-५४, व ५४-५५ तथा ५५-५६

की सविन्य फाइल तैयार होगई हैं जिसमें विशेषांकों के साथ कल्प कोटि के लेखकों के १४० निबन्ध हैं ।

[५४ ५५, ५५ ५६ की सूची मुक्त मगारई]

मूल्य केवल ४।। प्रति

केवल मुक्त प्रुष्ठ रायल फाइल आर्ट प्रेस, मोटगली, आगरा में छपा ।

नवम्बर ५७

वर्ष ५

अंक ४

सम्पादक

डा० शम्भूनाथ पाण्डेय
एम० ए०, पी०एच० डी०

वार्षिक मूल्य ४)
इस प्रति का 1=)

सरस्वती संवाद

हिन्दी का परीक्षोपयोगी आलोचनात्मक मासिक पत्र

सरस्वती संवाद के सम्बन्ध में विद्वानों की सम्मति

- 1—सरस्वती संवाद एक अच्छी पत्रिका है और हिन्दी विद्यार्थियों में साहित्यिक चेतना जागृत करेगी।
आचार्य नन्द दुनारे वाजपेयी, अध्यक्ष—हिन्दी विभाग सागर विश्व विद्यालय सागर।
- 2—लेख सुगम पूर्ण हैं और इनमें विषयों का विविधता है।
श्री हरिहरनाथ टण्डन, अध्यक्ष—हिन्दी विभाग, सेन्ट जोसेफ्स कॉलेज आगरा।
- 3—यह मासिक पत्र साहित्य का अनुशीलन करने वाले विद्वानों और हिन्दी की उच्च परीक्षा में बैठने वाले विद्यार्थियों के लिए अत्यन्त उपयुक्त है।

सम्पादक (जयभारती) पूना.

इस अंक के लेख

१—जोक गीतों में कहल वातावरण	कुमारी रमासिंह एम० ए०
२—स्वनि विधान	श्री कैलाशचन्द भाटिया एम० ए०
३—साधारणीकरण	श्री रघुनाथ सफाया एम० ए०
४—विद्यापति का कला पक्ष एव हृदय पक्ष	श्री निजामुद्दीन एम० ए०
५—औपन्यासिक रचनात्मक और प्रेमचन्द	प्रो० महेश्वर भटनागर एम० ए०
६—कामायनी में कला तरंग	श्री सियाराम शरण एम० ए०
७—जीवात्मा परमात्मा और मकृति के सम्बन्ध	
में महादेवी बर्मा का मत	श्री योगेश्वर मोहन एम० ए०
८—शकुन्तला नाटक में नैतिकता ?	श्री श्यामनरायण ठुपे एम० ए०
९—हिन्दी साहित्य में सूर और तुलसी का स्थान	श्री विरदभर "अरुण"
१०—साहित्य और राजनीति	श्री तारामन्द "तदुगु"
११—सम्पादकीय	

सरस्वती संवाद के नियम

- १—सरस्वती संवाद मासिक पत्र है। अग्रेजी महीने की १ तारीख को प्रकाशित होता है।
- २—सरस्वती संवाद का वार्षिक चंदा ४) है प्रायः किसी भी मास से बनाये जा सकते हैं। वर्ष अगस्त में प्रारम्भ होता है।
- ३—यह व्यवहार करते समय अपनी प्रायः हफ्ता व पूरा पत्र लिखना आवश्यक है।
- ४—निपमागुस्तर नमूने की प्रति के लिये छोट आना पेशगी आना आवश्यक है।
- ५—महीने की ११ तारीख तक अंक न मिलने पर स्थानीय पोस्ट आफिस से पहुँचाई करें, उसके बाद पोस्ट आफिस से प्राप्त उत्तर कार्यालय को भेजें। उत्तर के लिये जनाबी कार्ड अवश्य भेजें।
- ६—प्रत्येक वर्ष जनवरी का अंक "विशेषांक" होगा, यह वार्षिक चंदा में ही दिया जायेगा।
- ७—स्थानीय लेखों पर यथा योग्य पुष्कार दिया जाता है।
- ८—रचनायें वे ही भेजी जायें जो अन्यत्र प्रकाशित न हुई हों और सरस्वती संवाद के लिये ही लिखी गई हों। प्रकाशित रचनाओं पर प्रकाशक का पृथक् भविष्य होगा।



वर्ष ५]

आगरा, नवम्बर १९५६

[अङ्क ४]

विशेष लेख :—

लोक गीतों में करुण वातावरण

(कुमारी रमाचिह्न एम० ए०)

लोक गीतों में कौटुम्बिक जीवन के छोटे-छोटे चित्र होते हैं। लोक सभ्यता की परंपराएं और प्रचलित प्रथाएं इनमें बड़ी ही भावुकता और मानसिकता के साथ अंकित रहती हैं। लोक गीतकारों ने किन्नी सामाजिक परिष्कार के आदर्श को न लेकर, केवल अपनी अनुभूति को ही मूल प्रेरणा बना कर इन गीतों में लोक जीवन को आंका है। यों तो सभी लोक-गीतों में भावना का सरल आकर्षण देखने को मिलता है, परन्तु जिन गीतों में करुण वातावरण की प्रस्तावना हुई है वे सबसे अधिक मर्मस्पर्शी और प्रभावोत्पादक हैं।

लोक गीतों में करुण वातावरण से तात्पर्य यह है कि अनेक लोक गीतों में शोक और करुणा तो जाग्रत होती ही है परन्तु साथ ही साथ यह भी देखने को मिलता है कि गीत की प्रत्येक पंक्ति

किस प्रकार क्रमिक रूप से करुण वातावरण की सृष्टि करती चलती है। इस प्रकार के गीतों में प्रयोजन की शृंखला चलती है और कहीं कहीं बड़े ही करुण कथानक का उल्लेख कवि कर देता है। एक गीत में हरिण और हरिणी के प्रेम तथा हरिणी की व्यथा का अंकन इस प्रकार हुआ है,

'छापक पेड़ छिड़लिया त पतयन गहवर
अरे रामा, तेहि तर ठाढी हरिनिया त मन
अति अनमन ॥
चरते चरत हरितवर व हरिनी से पूछई ।
हरिनी । की तोर चरहा भुरान कि पानी—
बिनु मुरगइ ॥''

यहाँ पर गीतकार ने वातावरण का आरम्भ इस प्रकार किया है कि ढाक का एक छोटासा घने पत्तों वाला पेड़ है। उसके नीचे हरिणी खड़ी

मेहि पर उतरे ले सोनरा चेदवना
गहना गढे अनमोल रे ।
सभवा बैठि बाधा गहना गढावें विजुवा
मे सुं पर लगाउ रे ।”

इन पक्षियों में गीतकार ने बताया है कि लौंग के बाग में लौंग के पेड़ के नीचे सोनार का लड़का उतरा है वह बड़े अनमोल गहने गढता है। सभा में कन्या के पिता कन्या के लिए सुंदर गहने गढवाने का आदेश देने चलते हैं। कन्या की इदामी का बणन इसके उपरान्त है, पिता प्रश्न करते हैं कि बेटी क्यों उदासी है, क्या दोहन पोडा है या भाई ने कुछ कह दिया है अथवा कन्या की सेवा में उन्होंने कुछ चूक की है। इसके उत्तर में कन्या कहती है कि उदासी का यह कोई कारण नहीं है वरन उसे तो यह दुख है कि पिता ने कहा था उसका ब्याह निकट ही करेंगे और वैमान करके उसका ब्याह देरा के एक छोर पर होर । है जहाँ नहर के लोग उसे दुलैम हो जायगे। इन सब प्रश्न और उत्तरों में गीतकार वास्तव में बड़ी ही कुशलता के साथ कण्ठ बातावरण को चित्रित करता चलाता है। इन गीत के अन्त में बेटी के इस कथन पर पिता का अत्यन्त स्नेह वातर उत्तर इस प्रकार है —

“कोलिपा न अइसन बोयल बेटी
नरल करेजवा म वान रे ।
अगिले के पांडिवा वीरन तोर जइ
हे पीछे लागि पार कहर रे॥

सर्पान् हे बेटी । जैसी बात तुमने कही है उससे कलेजे में बाण सा लग गया। तुम्हारे पीछे ही तुम्हारे भाई छोड़े पर चढकर तुम्हारे पास जायगे और वनक पीछे हो बिदाई के लाल फहार जायगे।

एक अन्य गीत में विदा के वातावरण को गीतकार ने इस प्रकार प्रस्तुत किया है कि कन्या का विवाह हो चुका है दूसरे दिन सबेरे उसकी

विदा होनी है। माता कन्या से कहती है कि हे बेटी दही भात खानो सबेरे तुम्हारी विदाई है। कन्या के मन में यह चोभ है कि उसके तथा उसके भाई के प्रति जो व्यवहार था उसमें बड़ा अंतर था। इसी चोभ को व्यक्त करती हुई वह कहती है, विदा मेवा जो तो तुम मुशी से कलेवा देती थी परन्तु मुझे खिसिया कर। भाई और मैं साथसाथ जंग ह, साथ साथ गले और खाये हैं। भाई को तो पावा का राज्य लिखा है आर हमारा घर बड़ा दूर। इस कथोपकथन के उपरान्त गीतकार ने बताया है कि बेटी की विदा के उपरान्त कन्या के बाबा घूम घूम कर रो रहे हैं और कहते हैं कि बेटी के पुत्र ही भनकार कटा सुनाई पड़ती। बेटी का विदा के उपरान्त किस प्रकार घर सूना हो जाता है उसकी ही व्यञ्जना इस गीत में हुई है, इस गीत की पक्षिवा इस प्रकार है—

“खाइ लेहू खाइ रे लेहू बहिया से रे भातवा ।
तोहरी निदइया रे बेटी बढे रे भिनुसार ॥
विरना कनेउआ रे अम्मा हसी खुसी दीदिला ।
हमारा कनेउआ रे अम्मा दिहेलू खिसिमह ॥
हम विरना रे अम्मा जन्मे एक के सगी ।
सगे सगे लेलही अम्मा खइलो एक सग ॥
अइया के विलखल पे अम्मा वाग कह रानवा ।
हमारा लिखल पे अम्मा घर बड़ी दूरि ॥
अंगना घूमि घूमि बाबा रेजे रोवैल ।
कतहैं ना सकीला हा बेटी के ने पुरवा की
भनकार ॥

विवाह के ही एक अन्य गीत में घर के सभी लोग किस प्रकार दुखी हो जाते हैं इसका मार्मिक बणन हुआ है। गीत की यह पक्षियों इस प्रकार है —

“मितरे ते माया जो रोख अंचले
मां आंसू पोंछें हो ।

गहो मोरी विदिया चली परदेस
 कोरिय मोरी सुनी भईना ॥
 बैठक से बाबूनी रोवइ पटुके मा
 आँसू पोंछई हो ।
 मोरी धोरिया चली परदेश भवन
 मोरा सुन भये ना ॥
 भितरे ते भया जे रोवइ पटुके मा
 मा आँसू पोंछे हों ।
 मोरी कहिन चली परदेश पिठिया
 मोरी सुन भई ना ॥
 ओचरी ते भीजी जो रोवइ चुनरिया
 माँ आँसू पोंछई हो ।
 गहो मोरी ननही चली परदेस
 रसोदया मोरी सुनी भई ना ॥

इस गीत में घर के लोगों की मनोभावनाओं का अंकन है। भीतर से लेकर बाहर तक सभी के मन में कल्या की विदा के उपरान्त की सूनापन व्याप्त है। माता, पिता, भाई और भाभी सभी के मन की कमरू का कमरा खोला करते हुए कवि ने सूनापन का वातावरण ला दिया है। अन्दर मा रो रही हैं कि उनकी कोण सुनी हो गई बैठक में बाबू पटके में आँसू पोंछते हुए कहते हैं कि अब भजन सुना हो गया, भीतर भाई रो रहे हैं और पगड़ी में आँसू पोंछ रहे हैं कि उनकी पीठ सुनी हो गई और अन्दर कीठरी में चुनरी से आँसू पोंछती हुई भाभी रो रही हैं कि उनकी रसोई सुनी हो गई। प्रत्येक पक्ष वातावरण को और भी अधिक सजीव करती हुई चली आती है। जिस प्रकार एक चित्रकार की तुलिका से सिंघी हुई छोटी से छोटी रेखा भी पूरे चित्र को सार्थक और भावपूर्ण बनानी चलती है उसी प्रकार इन लोक गीतों की प्रत्येक पंक्ति वातावरण की प्रभावोत्पादकता अंकित करती चनती है। इस विदा के गति में माता,

पिता और भाई, भाभी सभी की वेदना की चित्रकला वातावरण की पूर्ण सफलता के साथ प्रस्तुत कर देता है। इस सब के ध्यान पर यदि कबल यह कहा जाता कि बेटी के बिना घर सूना हो जाता है तो कल्या वातावरण की सृष्टि न होकर एक स्थे से सिद्धान्त का प्रतिपादन सा हो जाता है।

लोक गीतों में बिरहिणी की दशा के भी बड़े मर्मस्पर्शी चित्र मिलते हैं। हिन्दी साहित्य में कल्या रस का परिचय मुख्य रूप में बिरह दशा के वर्णन में ही होता है। बहुत लोक गीतों में बिरहिणी की दशा का यह कल्या वर्णन एक अश के रूप में आता है, प्रधान रूप में नहीं। कल्या की भावना के अंकन के लिए लोकगीतकारों के पास विषय की कमी नहीं है—शोकविक जीवन के पहलुओं में उन्होंने कल्या वातावरण के प्रसंग ढूँढ लिए हैं और उन्हें गहरी अनुभूति के साथ चित्रित किया है। जहाँ पर बिरहिणी की दशा को इन गीतों में लिया गया है वहाँ सभी प्रकार की आलंकारिक शैली को छोड़कर स्वभा विक्षता को दृष्टि में रख कर बिरह वर्णन हुआ है। एक गीत में एक बिरहिणी और एक बटोही का वार्तालाप इस प्रकार है —

“अमवा महुनिया धन पड जेही रे
 बीच राह परी ।
 रामा तेहि तर ठाढ़ी एक तिरिया
 मने माँ चैराग भरी ॥
 पूढ़े लाग बाट के बटोहिया अकेली
 धन काहे रे खडी ।
 मैया चले जाइ बाट के बटोहिया
 हमें रे तुहें काह परी ॥
 की रे तुहें सास समुह दुख की
 नैहर दूरि बसे ।

भैया, नाहीं हमें सास ससुर दुख
 नाहीं नैहर दरिबसै ॥
 भैया हमारा बलम परदेस मने मा
 वैराग भर ।
 बहिनी तोहरा बलम परदेस तुह
 कुछ कहि न गये ॥
 भैया है गये कुपवन तेल
 हर पवन सेंदुर ।
 भैया है गये चर्वन चरखवा
 उठाइ गजा ओवरी ॥
 भैया है गये अपनी दुहइया
 सतउ जिनि दोले ।
 भैया चुके लागे कुपवन तेल
 हरपवन सेन्दुर ॥
 भैया धुतै लागे चर्वन चरखवा
 उठाइ गजा ओवरी ।
 भैया चुके लागे मोरी उमरिया हरी
 जी नहि आयेन ॥'

इस गीत में वातावरण इस प्रकार आरम्भ हुआ है कि आम और महुये के घने पेड़ों के बीच जो राह है, उस पर वैराग्य से भरी एक स्त्री खड़ी है। राह चलने वाला बटोही उससे प्रश्न करता है कि वह क्यों अकेली खड़ी है। उसे यौन सा दुख है। स्त्री ने कहा न उसे सास ससुर का है, न नैहर दूर है परन्तु उसका पति परदेश गया है और इसीलिए वह उदास है। बटोही ने वह

पूछने पर कि क्या वह कुछ कह नहीं गया है, वह स्त्री कहती है कि उसका पति उसे तेल और सिन्दूर, चरखा तथा वेठने के लिए कोठरी दे गये थे परन्तु अब तो तेल और सिन्दूर भी छुफने लगा, चरखा घुनने लगा आयु क्षीण हो गई है और उसका पति अभी तक नहीं लौटा है। बटोही और स्त्री के वार्तालाप में निरवयव ही इस बात का संकेत मिल जाता है कि स्त्री की उदासी इतनी तीव्र है कि राह चलने वाला भी उसकी ओर आकृष्ट हो गया है। इसने उपरान्त बटोही के प्रश्नों से सहानुभूति तथा विरहिणी के उदास में वेदना की तीव्रता के दशान होते चलते हैं। विरह की खिन्नता पूरे वातावरण में छाई हुई प्रतीत होती है। अन्तिम पक्तियों में जब वह स्त्री बताती है कि उसका तेल और सिन्दूर चुक रहा है, जीवन बीता जा रहा है तो इस कहणा वातावरण की पूर्ण और सफल सृष्टि हो जाती है। कहणा का यह उल्लेख भावों की सरलता और स्वाभाविकता के कारण ही होता है। लोक गीतों में किसी भी प्रकार के शब्दाढाँवर में अग्रवा अलकारों के व्यूह में सरल भावनाएँ खोज नहीं जाती। लोक गीतों में प्रत्येक पक्ति में स्वाभाविक मनोविज्ञान के तार बँधते चलते हैं। जिन गीतों में श्रृंगार वातावरण का अंकन हुआ है वहाँ रस शास्त्र को दृष्टिकोण में न रख कर हृदय की निष्स्पन्द और निरुद्धल उक्तियों द्वारा ही कल्याण का निर्वाण धारा बही है, और यह लोकगीतों की बहुत बड़ी विशेषता है।



सामान्य परिभाषा के अनुसार भाषा ध्वनि-संकेतों का समूहमात्र है।^१ वस्तुतः देखा जाय तो ध्वनि का एक बड़ा व्यापक अर्थ है—[य] वह विषय जिसका मनुष्य श्रवणेन्द्रि से हो—शब्द, नाद, आवाज व। शब्द का स्फोट-आवाज की गुँज—लय। स। वह पाठ्य जिसमें पाठ्यार्थ को अपेक्षा इत्येवार्थे अधिक विरोधता वाला हो।^२ भाषा विज्ञान क विषयों के नाते हमारा सम्बन्ध (स) भाग से नहीं है। साधारणतः ध्वनि से तात्पर्य है :—

(अ) भाषण ध्वनि^३

(ब) ध्वनि मात्र

भाषण ध्वनि का सम्बन्ध व्यक्तिगत उच्चारण से होता है। प्रत्येक भाषण ध्वनि का उच्चारण एक ही व्यक्ति भिन्न भिन्न स्थलों पर कुछ थोड़े से परिवर्तन के साथ करता है; साथ ही भिन्न-भिन्न व्यक्ति एक ही ध्वनि का उच्चारण कुछ पृथक् ढंग से करते हैं। उदाहरण स्वरूप हम कह सकते हैं, कि गा, गी, गूहन तीनों में 'ग' ध्वनि के उच्चारण स्थान में भेद सम्भव है। दूसरी ध्यान देने की बात यह है, कि प ध्वनि का उच्चारण हिन्दी भाषा भाषी किसी अन्य ढंग से करता है और अंग्रेजी भाषा भाषी इंग्लैण्ड का निवासी किसी दूसरे ढंग से। इस प्रकार भाषण ध्वनियों प्रत्येक भाषा ही नहीं व्यक्ति के अनुसार प्रत्येक होती है,

नहीं पकड़ पाती हैं। सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाय तो (ग) ध्वनि के अनेक रूप विभिन्न भाषण ध्वनियों है पर व्यावहारिक रूप में (ग) से मिलती जुलती सभी ध्वनियों का हम एक श्रेणी में रख सकते हैं और यह ध्वनि (ग) अथ ग। ध्वनि मात्र कहलेंगे। इस प्रकार प्रोफेसर डेनियल जोन्स के शब्दों में "ध्वनि मनुष्य के त्रिकर परिशीलन नियत स्थान और निश्चित प्रयत्न द्वारा उत्पन्न और श्रोत्रेन्द्रिय द्वारा अत्रित्व रूप से ग्रहीत शब्द लहरी है।"^४ भाषण ध्वनि क्या है, इसके सम्बन्ध में डा० चटर्जी इस प्रकार लिखते हैं, "भाषण अवयवों द्वारा उत्पन्न निश्चित मात्रण गुण वाली ध्वनि भाषण ध्वनि कही जा सकता है।"^५ ध्वनि मात्र (L'houone) क्या है? इस पर विशाद विवेचन की आवश्यकता है, जिस पर फिर कभी प्रकाश डाला जावेगा, पर इतना इस समय समझ लेना अनुचित न होगा कि प्रत्येक भाषा के ध्वनि मात्र (Phonemes) प्रत्येक पृथक् होते हैं। इस समय तो हमारा सम्बन्ध सामान्यतः ध्वनि और ध्वनि विज्ञान से है। भाषा विज्ञान की दृष्टि से प्रथम मनुष्य के ध्वनिधर्म से निःसृत शब्द को ध्वनि कहते हैं।^६ ध्वनिधर्म से निकली हुई ध्वनियों का ही दूसरा स्वरूप उच्चारण है। यह उच्चारण बोलने वाले और (आह्वक) सुनने वाले दोनों के लिए ही महत्व

इस प्रकार भाषा के अध्ययन में उच्चारण का रूपता निजी महत्व है जिसकी ओर उन्नत कम लोगों का ध्यान आकर्षित हुआ है। जब सभी कोई विद्यार्थी किसी विदेशी भाषा का अध्ययन प्रारम्भ करता है, तो उसका समस्त सबसे अधिक सम्भार समझा उच्चारण की ही पर स्थित होती है। जब तब उन विद्यार्थी को उस भाषा से सम्बन्धित ध्वनियों का ठीक ठीक उच्चारण करना नहीं आ जाता, उसका उस भाषा से सम्बन्धित मारा ज्ञान व्यर्थ हो जाता है। यह 'उच्चारण' वा तो उस विदेशी भाषा भाषणों का मध्य रहकर प्राप्त किया जा सकता है प्रत्यय किसी उस भाषा के ध्वनि शास्त्र के द्वारा। अगर वह उस भाषा का उच्चारण उस ढंग से करने लगता है, जिससे उस भाषा का बोझने वाले समस्त सके ता उसका प्रयत्न सफल समझा जावेगा और फिर समझ लेना चाहिए कि उसे उस भाषा की 'आत्मा' पर अधिकार हो गया चाहे शरीर पर अभी न हुआ हो और जो विद्यार्थी बिना ध्वनि विज्ञान के आश्रय से उस भाषा को और उसके व्याकरण को उसके लिखित रूप से ग्रहण कर लेता है, वह वस्तुतः भाषा की आत्मा को ग्रहण नहीं कर पाता।

सम्भवतः उच्चारण के इस महत्व को ही ध्यान में रख कर 'बाई' ने ध्वनि विज्ञान की निम्न परिभाषा दी है 'ध्वनि विज्ञान वह विज्ञान है जिसको गिज्ञान स्वयं समझता है और उच्चारण का व्यावहारिक स्वरूप का ज्ञान दूसरों को कराता है।' वहीं फिर लिखते हैं कि 'ध्वनि विज्ञान वह विज्ञान है जो भाषण ध्वनियों और उसका तत्वों का विश्लेषण करता है तथा सम्बन्धित वाक्य में उसका उपयोग बतलाता है।' कीट महाद्वय भी

भाषा विज्ञान के तुलनात्मक व ऐतिहासिक दोनों ही क्षेत्रों में ध्वनि विज्ञान व ध्वनि परिवर्तन के नियमों को महत्वपूर्ण स्थान देते हैं।¹⁶ जेम्ससन महोदय ध्वनि विज्ञान से तात्पर्य उस अध्ययन से समझते हैं जो 'भाषण के श्रावण गुण (Acoustics) व उसके प्रभाव तथा उत्पादन के सम्बन्ध में किया जाय।'¹⁷

भाषा विज्ञान की विभिन्न शाखाओं में से एक शाखा ध्वनि विज्ञान की है जिसका महत्व अन्य शाखाओं तथा विचार व श्रव्य विचार के समान ही नहीं, परन्तु देखा जाय तो ध्वनि विज्ञान की सहायता से ही उनका अध्ययन सम्भव है। 'ध्वनि विज्ञान तो किसी भाषा का आधार स्तम्भ है।'¹⁸ ध्वनि विज्ञान सम्बन्धित उक्त सभी परिभाषा से यह निष्कर्ष निकलता है कि यह शास्त्र भाषण ध्वनियों के अध्ययन से सम्बन्ध रखता है। यह बतलाता है, कि उनका उत्पादन कैसे होता है और उनका वैज्ञानिक विभाजन तथा वर्गीकरण किस प्रकार किया जाय। 'ध्वनि विज्ञान' के इस स्वरूप पर शाये प्रकाश डाला जायगा।

'ध्वनि-विज्ञान' की शिक्षा पाये हुए विद्यार्थी को तीन लाभ हैं —

— ध्वनि यंत्र व उसकी कार्य प्रणाली का ज्ञान। विदेशी ध्वनियों की पहिचान व उनका विश्लेषण करके उनका वर्गीकरण करना। प्रत्येक ध्वनि मात्र को इतना सूक्ष्म एवं विस्तृत व्याख्या करना, कि कोई भी अन्य विद्यार्थी प्रयत्न द्वारा उस विदेशी ध्वनि का अपने ध्वनि यंत्र से ठीक ठीक उच्चारण कर सके।

— विदेशी ध्वनियों का उच्च स्तर में वर्गीकरण तथा विभाजन इस प्रकार कर सकता है, कि

उन ध्वनियों के एक दूसरे से सम्बन्ध स्पष्ट हो जाय।

१—उस प्रणाली द्वारा यह सरलता से विदेशी भाषा के व्यावहारिक कार्य रूप की शिक्षा को प्राप्त कर लेगा और समझा लिखित व पाठ्य रूप में फिर स्वतः ही आसानी से प्राप्य हो ही जायगा।

उच्चारण के सम्बन्ध में विलुप्त विवेचन अपेक्षित है, पर यहाँ पर तो केवल कुछ मूल निदानता पर ही प्रकाश डाला जावेगा, जिन पर ध्यान देना अन्यायप्रसक्त है।

१—वे ध्वनियों जिनका हम अपनी भाषा में प्रयोग करते हैं और जिनको हम स्वतः उच्चारित करते हैं, वे सब यही नहीं हैं, जिनका प्रयोग हमारे पड़ोसी करते हैं—मेरी भाषण ध्वनियों मेरे पड़ोसी की भाषण ध्वनियों से भिन्न होंगी।

२—जिन ध्वनियों का प्रयोग मैं स्वयं भी करता हूँ उनके भी वास्तविक स्वरूप का ज्ञान वस्तुतः मुझे नहीं है। ठीक ठीक 'ध्वनि' का विरलेपण वैज्ञानिक यन्त्रों की सहायता से किया जा सकता है।

३—मेरी व मेरे पड़ोसी द्वारा प्रयुक्त भाषण ध्वनियों में भाषण ध्वनियों में गर्जना वृत्त है, जिनका प्रयोग हमारे पूर्वज करते थे।

४—हमने स्वीकार करना चाहिए, कि कोई भी भाषा अपना कोई परिनिष्ठित सर्वमान्य स्थिर स्वरूप नहीं रखती है क्योंकि हम ऊपर देख चुके हैं, कि किसी 'भाषण ध्वनि' का दो व्यक्तियों के उच्चारण में तो क्या एक व्यक्ति द्वारा दो बार प्रयुक्त नसी भाषण ध्वनि में अन्तर हो जाता है वह चाहे कितना भी सुत्माति सुत्माति न हो, जिसका ज्ञान केवल वैज्ञानिक यन्त्रों की सहायता से ही हो सकता है।

प्रत्येक भाषण ध्वनि के उच्चारण के तीन सम्प होते हैं—

(अ) शरीर विज्ञान सम्बन्धी—भाषण ध्वनियों का उच्चारण ध्वनि यन्त्र के विभिन्न अंग यंत्रों की सहायता से किया जाता है—जैसे निहा श्रोत। इन अंगयंत्रों का समूह का नाम ध्वनि यन्त्र मनुष्य में सुनिधा की दृष्टि से रख लिया है। वस्तुतः लगभग वे सभी अवयव सभी प्राणियों में होते हैं, फिर भी पशु पक्षी मानव का समान ध्वनियों का उच्चारण करने में असमर्थ होते हैं।

(ब) श्रावण गुण सम्बन्धी—'भाषण ध्वनियों' का उच्चारण करते समय मुख व नासिका में जो सरलहर गुणित होती है, उनको 'ध्वनि तरंग' कहते हैं। यह अपने श्रावण गुण के साथ सुनने वाले (श्रोता) के कर्णोन्मुख पर प्रभाव डालती है।

(स) कर्णोन्मुख सम्बन्धी—बोलने वाला स्वयं भी अपनी उच्चरित ध्वनियों का ज्ञान कर्णोन्मुखों की सहायता से कर लेता है।

ध्वनि विज्ञान के एक तीनों शाखाओं में से हमारा इस समय विंगेय सम्बन्ध प्रथम से ही है। द्वितीय श्रावण गुण सम्बन्धी ध्वनि विज्ञान का सम्बन्ध तो भौतिक शास्त्र की एक शाखा से है, जो ध्वनि तरंगों का कंपन का माप करता है। यह माप प्रयोगशाला में ध्वनि यन्त्रों की सहायता से ही सम्भव है। तृतीय का कोई विशेष महत्त्व नहीं है। इस प्रकार हमारा विंगेय सम्बन्ध ध्वनि विज्ञान की केवल प्रथम शाखा से ही रह गया।

ध्वनियों का उच्चारण—मनुष्य जीवन भर निरन्तर श्वास लेता और बाहर फेंकता रहता है। जिस श्वास को हम बाहर फेंकते हैं उसी की विचित्र चिह्नित से ध्वनिया की दृष्टि होती है।^१ शब्द की उत्पत्ति प्रश्वास से होती है।^१

पाइक महोदय ने अपने 'ध्वनि शास्त्र' में उन ध्वनियों का भी विस्तृत विवेचन किया है, जिनकी उत्पत्ति श्वास से भी होती है—अग्रजी का 'No' का उच्चारण भी साँस खींचते हुए किया जा सकता है।

सामान्य रूप से हम मानव के ध्वनि यन्त्र की रचना गुरली से कर सकते हैं। दोनों में ही 'ध्वनि उत्पादन जिम्मी न किसी रूप में 'ठकापट' द्वारा होता है। सङ्कुचित मार्ग में प्रवाहित वायु की अबाध गति में बाधा पहुँचने से ही ध्वनि तरंग उत्पन्न होती है। मानव के ध्वनि यन्त्र में वायु कैफकों से चलकर श्वास नालिका द्वारा स्वर यन्त्र में प्रवेश करती हुई मुख मार्ग से बाहर आती है। मुख के अवयवों की विभिन्न अवस्थाओं में ध्वनि विभिन्न रूप धारण कर लेती है। इस प्रकार सभी ध्वनियों का उत्पादन उस प्रवास से होता है, जो कैफकों से चलकर ओठ मथवा नासिका द्वारा बाहर जाता है।

'स्वर यन्त्र' क्या है? स्वर यन्त्र स्वर तन्त्रियों का समूह है। इसमें बहुत महीन महीन तन्त्रियों होती हैं, ये सूत्रमातिसूत्रम वाले के तारों से भी महीन होती हैं। ये तन्त्रियों स्वर की भौति खिच कर सुकड़ जाती हैं। स्वर तन्त्रियों की चार अवस्थाएँ रहती हैं—

१—दोनों समूह पृथक् पृथक् निष्पन्न पड़े रहते हैं और इनके मध्य से श्वास बड़ी सरलता से आती जाती रहती है।

२—दोनों के मध्य में स्थान विलकुल नहीं रहता—स्वर तन्त्रियों एक दूसरे से इतनी मिली रहती हैं कि श्वास का आना जाना ही रुक जाता है।

३—ये कभी इतनी कम खुली रहती हैं, कि बीच में से प्राण वायु निकल तो जाती है, पर बोणा के तारों को भौति कनभनाहट थोड़ी देर तक होती रहती है।

४—दोनों समूह एक दूसरे में एक ओर जुटे रहते हैं और दूसरी ओर नीचे की ओर बोजा-सा भाग श्वास च आने जाने के लिए खुला रहता है।

जब पहली अवस्था में स्वर तन्त्रियाँ रहती हैं और ध्वनि उत्पन्न होता है, तो उन्हें हम अवयव ध्वनि कहते हैं। तीसरी अवस्था में उत्पन्न ध्वनियाँ सघोष होती हैं।^{१४} चौथी अवस्था में उत्पन्न ध्वनियों को हम फुसफुसाहट वाली ध्वनि या जपित जाप अवस्था उपाय ध्वनि कह सकते हैं। द्वितीय अवस्था में उत्पन्न ध्वनि तब होती है, जब कि हम हमजा [०] बालना चाहते हैं।^{१५}

इस प्रकार स्वर तन्त्रियों के मध्य से आने वाली प्रवास (अवयव अवस्था सघोष रूप में) जब मुख बिंदर में प्रवेश करती है तो उच्चारण की प्रकृति और प्रयत्न के अनुसार ध्वनियों का निम्न वर्गीकरण किया जा सकता है—

१—स्पर्श (स्फाट)^{१६}—उन ध्वनियों को कहते हैं जिनके उच्चारण में मुख के अन्दर या बाहर के दो उच्चारण अवयव एक दूसरे से इतनी जोर से स्पर्श करके सहसा खुलते हैं, कि निश्वास थोड़ी देर के लिए विलकुल रुककर फिर वेग के साथ सहसा बाहर निकलता है—जैसे प, त, द, क, घ, ङ, ग, न्। स्पर्श ध्वनियों के दो भेद हैं—अल्प प्राण और महा प्राण। अल्प प्राण ध्वनियों में ह्कार की ध्वनि का मिश्रण नहीं होता है, जैसे

१४—श्याम सुंदरदास जी ने इस कठ निटक स्वर यन्त्र या ध्वनि यन्त्र कहा है—देखो माया रहस्य पृष्ठ—२२१।

डा० धीरेन्द्र वर्मा ने Vocal Cards के लिए स्वर तन्त्रियों का प्रयोग किया है। देखो दिदी माया का इतिहास पृष्ठ—२३०।

१५—अवयवों को 'श्वस' और सघोष को नाद कहा गया है।

१६—डा० बाबूराम सक्सेना—श्याम माया निशान पृष्ठ ३६।

१७—इनको अंग्रेजी में Stop, Mute, Explosive, Plosive, आदि विभिन्न नामों से पुकारने हैं।

एक उदाहरण में दी गई ध्वनियाँ हैं। महाप्राण ध्वनियों में 'ह्रस्व' की ध्वनि का मिश्रण होता है जैसे फ, थ, द, र, भू, ध, द, घ। स्वयं व्यंजनो में ही जब कुछ रसास नासिका मार्ग से कोमल तालु के उठ जाने के कारण बाहर चली जाती है, तो उन ध्वनियों को सानुनासिक कहते हैं जैसे—म, न, य, ङ।

२—घर्ष (संघर्षी)^{१८}—इनके उच्चारण में मुख विवर इतना संकीर्ण हो जाता है अर्थात् जिन्हीं दो अक्षरों के मध्य इतना घम स्थान रह जाता है, कि हवा के बाहर निकलने में सर्प की जैसी शीत्कार अथवा उष्ण ध्वनि निकलती है जैसे हिन्दी रा, स, प, बंदिजी f, v, θ, thing फारसी च आवि। इसको सप्रवाह, अन्यावहत अथवा अन-वच्छ भी कहते हैं।

३—पारिवर्क^{१९}—उन ध्वनियों को कहते हैं, जिनके उच्चारण में मुख विवर को सामने से तो जीभ बन्द कर दे, किन्तु दोनों पारों से निःश्वास निकलती रहे—जैसे हिन्दी [ल]।

४—वर्त्तिप्त^{२०}—उन ध्वनियों को कहते हैं, जिनमें जीभ तालु के किसी भाग को वेग से मार कर इन आये जैसे—[ङ]।

५—लुटित^{२१}—उन ध्वनियों को कहते हैं, जिनके उच्चारण में जीभ तालु की तरह लपेट खाकर तालु को छुएँ जैसे—[र]।

६—स्पर्श घर्ष—इन ध्वनियों के उच्चारण में स्पर्श तो होता है, पर साथ ही वायु कुछ घर्ष ध्वनि की तरह भी उष्ण ध्वनि के साथ निकल जाती है—जैसे [च] [ज]।

उक्त सभी—स्पर्श, संघर्षी, पारिवर्क, वर्त्तिप्त, लुटित तथा स्पर्श-घर्ष व्यंजन ध्वनियों को उत्पन्न करते हैं।

७—स्वर—स्वर ध्वनियाँ कहलाती हैं जिनके उच्चारण में मुख द्वार कम अधिक तो किया जा सकता है, किन्तु न तो कभी विच्छिन्न बन्द किया जाता है और न इतना बन्द कि निःश्वास रण्ड खाकर निकले। जिह्वा व ओष्ठों की विभिन्न अवस्था से विभिन्न स्वर उच्चरित होते हैं। ध्वनि-विज्ञान के अनुसार स्वर बह संपोष ध्वनि है, जिसके उच्चारण में श्वास नालिका से आती हुई प्रश्वास धारा प्रवाह से अवाध गति से मुख से निकलती जाती है और मुख विवर में ऐसा कोई संकोच नहीं होता, कि विचिन्मात्र भी संघर्ष या स्पर्श हो।^{२२}

(क्रमशः)

१८—इन ध्वनियों की श्रेणी में Fricative, Spirant, Contimeant को कहते हैं।

१९—यह ध्वनि श्रेणी में Lateral कहलाती है।

२०—इसके लिए अंग्रेजी का पारिभाषिक शब्द है—Flapped.

२१—लुटित के लिए Rolled शब्द का व्यवहार किया गया है। [र] का उच्चारण (Trilled) जिह्वोत्तरी हो सकता है।

२२—In ordinary speech a Vowel is a Voiced Sound in the pronunciation of which the air passes through the mouth in a continuous stream, there being no obstruction and no narrowing such as would produce audible friction. All other sounds are consonants.

L. D. A. Ward The Phonetics of English Chapter IX Page 65.

“साधारणीकरण”

[भी रघुनाथ सफाया एम० ए०]

साधारणीकरण का सिद्धान्त सर्व प्रथम भट्टनायक ने प्रतिपादित किया। उनका कथन है कि दशक अभिधा शक्ति से नायक नायिका के संवाद का अर्थ ग्रहण करता है और भावक उन शक्ति से उनका समझना है। जो भाव काव्यगत नायक नायिका में होते हैं वे व्यक्ति विशेष के न रहकर सर्वसाधारण बन जाते हैं अथवा सहृदय पाठकों में साधारणीकृत हो जाते हैं। आचार्य मम्मट के काव्य प्रकाश की टीका में प्रवीणरार लिखते हैं —

“भावकत्व साधारणीकरणम् । तेन हि व्यापारेण विभावादयः स्थायी च साधारणी क्रियते । साधारणीकरणम् चतुर्देव यन् सीतादौ नाम् कामनीत्वादि सामान्येनावस्थितिः । स्वाभ्य-मुभावादीनाम् सम्बन्धि विशेषो न व्यङ्ग्यत्वेन” ।

इसके अनुसार भावनाओं का साधारणीकरण होता है। भावकत्व ही साधारणीकरण है। इसी से ही विभावादि तथा स्थायीभाव का साधारणीकरण होता है सीतादि विशेष पात्रों को साधारण की समझ लेना ही साधारणीकरण है। अभिनव गुप्त ने भी इन विचारों पर अनुसरण किया है। साधारणीकरण के सम्बन्ध में अभिनव गुप्त का मत है कि साधारणीकरण सामाजिक का हृत्त्व करता है। सभी सामाजिकों के मन में एक ही भाव उत्पन्न होते हैं।

आचार्य विश्वनाथ ने एक कदम आगे बढ़ कर पाठक या दर्शक का व्यापक व साथ तादात्म्य सम्बन्ध की व्याख्या की है।

“आपारीडस्ति विभावादेनमिता साधारणी कृत तत्प्रभावेन यस्यासन पात्रोपिप्सवनादयः प्रभाता तदप्रदेन स्वात्मान प्रतिपद्यते ।” आचार्य गुला विश्वनाथ के विचार के समर्थक हैं। डा०

भगेन्द्र इसका विरोध करते हैं। आचार्य गुलावराय कवि का साधारणीकरण भी जाड़ देते हैं। सत्प्रेम में साधारणीकरण का सम्बन्ध में अब तक तीन विचार आये हैं।

१. भावनाओं का साधारणीकरण।

२. सामाजिक का साधारणीकरण।

३. कवि का साधारणीकरण।

तीनों विचारों की विवेचना अपेक्षित है।

१ “भावनाओं का साधारणीकरण”

यही भट्टनायक द्वारा प्रतिपादित प्रारम्भिक सिद्धांत है। जो भाव काव्यगत नायक नायिका में व्यक्तिगत सम्बन्ध के होते हैं वे सामाजिक में साधारणीकृत होते हैं। ऐसी अवस्था में लांकिक अनुभूति की कटुता जाती रहती है और दुःखार्थक अनुभूति भी सात्विक आनन्द में परिणत हो जाती है। यह दशा देशकाल के बधनी से मुक्त होती है। भट्टनायक के “भावकत्व साधारणीकरणम्” वाले सिद्धांत में किसी को आपत्ति नहीं।

२ “सामाजिक का साधारणीकरण”

यह दो प्रकार से होता है।

(अ) सब सामाजिकों का समान रूप से प्रभावित होना। एक काव्य अनेक जनों को एक साथ रमानुभूति कराता है। सारी सामाजिक अपने व्यवहार के लुट्ट गन्धनों को तोड़कर लोक सामान्य भावभूमि में आ जाते हैं। आत्मन के प्रति सारे हृदय का एक ही भाव उदय हो जाता है जैसे मतिष्क की सुस्तावस्था में सन में एक प्रकार का ज्ञान होता है वैसे ही हृदय को सुस्तावरण में एर प्रतर का रस उत्पन्न होता है। एकता मानव जाति की नैसर्गिक मांग है। काव्य के सेवन से सभी सामाजिक एकता के

सूत्र में बंध जाते हैं। आलम्बन का ऐसा सामान्य होना आवश्यक है कि वह मनुष्य मात्र के किसी भाव का आलम्बन हो सके। यह सामान्यता (Commonness) काय के लिये आवश्यक है। उपर्युक्त विचार के सम्बन्ध में कोई मतभेद नहीं।

(आ) सामाजिक का आश्रय और कर्म के साथ तादात्म्य —

इस सिद्धांत के अनुसार आश्रय वहि की भावनाओं का प्रतिनिधित्व करता है वहि के अपने भाव सामाजिक में प्रतिष्ठित होते हैं। इस विचार की सर्वे प्रथम साहित्य दर्पणकार विरचना ने उपस्थित किया। आचार्य शुक्ल के शब्दों में 'साधारणीकरण का अभिप्राय यह है कि पाठक या श्रोता के मन में जो व्यक्ति विशेष या वस्तु विशेष आती है। वह जैसे काव्य में वर्णित आश्रय के भाव का आलम्बन होती है, वैसे ही सब सहृदय पाठकों या श्रोताओं के भावों का आलम्बन हो जाती है।' सामाजिक और आश्रय के तादात्म्य सम्बन्ध की विस्तृत व्याख्या अपने स्थान है।

(1) घटना प्रधान काव्य जैसे महाकाव्य, रंगमंच नाटक आदि में नायक का जो आलम्बन होता है वही सामाजिक का भी आलम्बन बन जाता है। साधारणतया पुरुष सामाजिक नायक के साथ अर्थात् पुरुष प्रधान पात्र से साथ अपना सम्बन्ध जोड़ते हैं और स्त्री सामाजिक नायिका के साथ यदि स्त्री पात्र न भी हो तो भी सभी पुरुष किरणें पुरुष पात्र के साथ ही तादात्म्य सम्बन्ध जोड़ते हैं। प्रधान पात्र नायक होने पर वह सबका आश्रय बन जाता है।

(11) विशेषतया नाटक में भावतादात्म्य से आलम्बन अभिनेता द्वारा आश्रय अभिनेता में लगाया गया स्वाधीनता सामाजिक में भी जागृत

होता है और इस प्रकार प्रत्येक सामाजिक का सम्बन्ध आश्रय अभिनेता के साथ जुड़ा है।

आश्रय अभिनेता और आलम्बन अभिनेता सामाजिक —

साधारणीकरण के इस मत पर निम्न प्रकार के आक्षेप पड़े हैं।

(1) यदि आश्रय का प्रेम दुर्बल हो या दुर्बल पात्र से तो सामाजिक में रस दशा कैसे उत्पन्न हो सकती है? उसका उत्तर शुक्ल जी देते हैं। उनसे अनुसार ऐसा भाव दुर्बल होने के कारण रस दशा तक नहीं पहुँच सकता। ऐसे रचना उन्नत भाव प्रदर्शक रचना होगी।

(11) काव्य व्यक्ति विशेष की वस्तु है। साधारणीकरण सारी जाति या सभी सामाजिकों में कैसे हो सकता है? इस आक्षेप का उत्तर भी शुक्ल जी ने 'साधारणीकरण और व्यक्ति वैचित्र्यवाद' शीर्षक लेख में दिया है। उनके अनुसार भिन्न भिन्न विशेषों में भी सामान्य का दृष्टादन होता है। भिन्नता में भी अभिन्नता (Unity in diversity) दृष्टिगोचर होती है।

(111) तीसरा आक्षेप यह है कि यदि आश्रय का व्यवहार निष्ठ हो जिससे सामाजिक के मन में उससे प्रति सहानुभूति उत्पन्न न हो सकती तो ऐसी अवस्था में भावतादात्म्य के अभाव में साधारणीकरण कैसे हो सकता है।

इस आक्षेप के उत्तर में शुक्ल जी कहते हैं कि पाठक आरम्भ में ही काव्य के किसी प्रधान पात्र के साथ सम्बन्ध जोड़ता है बाद में उस प्रधान पात्र के किसी कर्म पर चर्चा नहीं रहती परन्तु रसानुभूति में अंतर पड़ जाता है। ऐसे रस निम्न कोटि का होता है। नाटककार जैसे किसी अशील पात्र को नायक नहीं बनाता यदि बनायेगा भी तो दशक किसी दूसरे शील पात्र के साथ तादात्म्य जोड़ने। यहाँ पर पूर्ण साधारणीकरण के लिये जहाँ सामाजिक का परस्पर

भाव तादात्म्य है वहाँ आश्रय सामाजिक का भी भाव तादात्म्य होता है। जहाँ पूर्ण साधारणीकरण नहीं होता वहाँ रस की निम्न कोटि होती है। डॉक्टर नगेन्द्र इस कथन का स्पष्टीकरण करते हैं, वे कहते हैं कि शुक्ल जी ने रसानुभूति की जो पद्धति कोटियों मानी है वे उचित नहीं। रसानुभूति में कोटियाँ वहाँ? रस अस्पष्ट और अमेव है। उनके अनुसार आश्रय सामाजिक तादात्म्य सम्बन्ध निरर्थक है अन साधारणीकरण भावनाओं का होता है। जैसे मृदनाथ ने प्रतिपादित किया है। आचार्य गुलाबराय शुक्ल जी का समर्थन करते हैं। वास्तव में आश्रय ही या आत्मभवन, किसी मुख्य पात्र के साथ सामाजिक का तादात्म्य भाव सरल और ऐसी दशा भी साधारणीकरण कहलाई जा सकती है। सम्भव है कि उपर्युक्त ग्रासेपों का उत्तर अन्य प्रकार से दिया जा सके परन्तु आश्रय सामाजिक तादात्म्य एक अतुल्य सिद्धान्त है। आधुनिक मनोविज्ञान इस तथ्य का साक्षी है प्रत्येक सामाजिक नाटक या चल चित्र देखते समय अपन भावों या हृदय को किसी प्रधान पात्र में प्रक्षेप (Projection) करता है। प्रक्षेपन (Projection) का सिद्धान्त आजकल सर्वमान्य है।

प्रसिद्ध रूसी विद्वान टालस्टाय अपने सवेदन सिद्धान्त (Infection theory) को समझते हुए कहते हैं 'यदि कोई व्यक्ति लेखक की आत्मिक दशा से तुरन्त प्रभावित हो जाय, यदि उससे भाव की अनुभूति हो जाय, और वह अन्य मनुष्यों से पक्ता का अनुभव करने लगे तो जिस वस्तु द्वारा वह कार्य सम्पादित होता है उसे कला कृति कहते हैं। यह प्रभाव (Infection) कला का सबसे बड़ा चिह्न है। और जितना ही अधिक यह होगा उतना ही अधिक कलाकृति का महत्व होगा।'

निश्चय ही कवि की कला कृति तभी सवेदक बनती है जब पाठक उस पात्र के साथ अपना

तादात्म्य सम्बन्ध जोड़े जिससे कवि ने अपने भाव दर्शाये हैं।

रम की विभिन्न कोटि के सम्बन्ध में हमारे आचार्यों ने पूर्ण रस और रसाभास माना है। जहाँ रस में दुर्बलता आये वहाँ रसाभास होता है। अतः पात्रों की दुर्बलता की अवस्था में रस की मध्य कोटि व सही रसाभास माना जा सकता है।

(१४) चौथा आक्षेप यह है कि साधारणीकरण की अवस्था में यदि सामाजिक आश्रय के साथ तादात्म्य करेगा तो रामायण पढ़ते हुए पुरुष सामाजिक राम के साथ तादात्म्य जोड़कर सीता को पत्नी रूप में देखेगा।

इसका उत्तर यह है कि राम और सीता का शृंगारिक वृत्तन रामायण के मध्य में आता है आरम्भ में नहीं। अतः आरम्भ से सामाजिकों के मन में राम तथा सीता के प्रति श्रद्धा और भक्ति भाव उत्पन्न होते हैं। ये भाव आदि से अन्त तक रहेंगे। अतः मध्य का शृंगारिक वृत्तन में भी सामाजिकों का भाव तादात्म्य लक्ष्य, भरत, हनुमान जैसे रामभक्तों के साथ होगा, और राम सीता दोनों भक्ति भाव के आलम्बन होंगे। स्थाई भाव भक्ति ही है, जो भक्ति रस में परिणत हो जाता है, रति नहीं।

२- भूल रूप में रति का साधारणीकरण — आचार्य गुलाबराय भावों का साधारणीकरण सामानिनों का साधारणीकरण का अतिरिक्त कवि का साधारणीकरण प्रतिपादित करते हैं। कवि के साधारणीकरण से तात्पर्य है कि कवि के निजा व्यक्तित्व को ऊँचा उठाना और इतना ऊँचा उठाना कि वह समस्त विद्वत् का प्रतिनिधित्व कर सके। जिस कवि में विश्व बस्तुत्व की भावना घर करती है और जो अपनी लुप्त भावनाओं का अनुमग्न न

(१५ पृष्ठ १७६ पर)

विद्यापति का कलापक्ष एवं हृदयपक्ष

(श्री निरामलसीन 'रसिम', एम० ए०)

काव्य हृदय की सामग्री है मस्तिष्क की नहीं। इन्द्रिय या सम्बंध भाव से है और मस्तिष्क या बुद्धि से। भाव से ही कविता की सृष्टि होना है, और बुद्धि से विज्ञान का धृष्ट कलवर उभलना होता है। कविता का जन्म-स्थान अंतःकरण है। अंतःकरण में भावों का वेग उमड़ना है ता उन भावों को संगीतमय तथा सुश्रव्यस्थित कर नाव्य रूप में ही अभिव्यक्त किया जाना है। काव्य के दो पक्ष प्राचीन शास्त्रज्ञों ने प्रतिपादित किये हैं इन्द्रिय पक्ष और कलापक्ष मैथिल संस्कृत विद्यापति एक राजाश्रित कवि थे। उनकी कविता का प्रमुख विषय था प्रेम—केवल अपने आश्रयदाता का प्रसन्न करने के हेतु। राजाशिर सिंह विद्यापति के आश्रयदाता विद्वान् वीर एव शुण्णमाही थे। स्वयं उनकी धर्मपति लक्ष्मी भी वज्रपाद की विद्वयी ही नहीं अपितु लावण्य में भी अनुठी थी। इस पुष्पनाथ रमणी का रम पान करने के लिये शिवसिंह द्विरेफ की भौंति चिह्न रहते थे। इस स्वर्णानमर की प्राप्त कर विद्यापति ने शृंगार रस की वेगमयी शैबलिनी प्रगाहिन की जिसकी एक-एक बूंद ने उनके साहित्य का अमररस प्रदान कर दिया।

वैसे जब हमें यह ज्ञात हो गया कि उनकी कविता का विषय शृंगार था तो यह कहना में अत्युक्ति न होगी कि उनका साहित्य अथवा काव्य अतिरंजनामूल है। शृंगारिक रचना में जब तक शब्दों तथा अलंकारों की मणि-मुक्ताओं की जड़ा नहीं जाता, तब तक वह आह्लादित नहीं करती। कवि की पदानली में अत्यधिक पदों न फला ही फला टट्टिगोचर होती है, इस विषय की हृदयंगम करने के निमित्त उनका पदां की अभिव्यंजना करना ही अपेक्षित होगा।

कवि ने एक ही शब्द को लेकर अपने पद का रचना कर डाली—

“हरि सम आनन हरि सम लोचन,
हरि तहाँ हरि पर आगी” —

इस पद में ‘हरि’ शब्द का कवि ने समस्त पद में प्रयोग किया है। यहाँ तो यमक अंतःफार का सोन्दर्य भी कुछ विवरण सा हो गया, क्योंकि इसी की पुरातनता रसि ने पूरे पद में की है। कवि ने वयः संचि, नख-शिख घणन, सयः स्नाता वसन्त, अभिसार आदि पदों में जा अपनी नाव्य पटुता तथा विनयण चमत्कार का निदशान कराया है वह निश्चिंदेह मर्दुनिय है। कवि कण्ठहार विद्यापति ने नाथिरे के नख-शिख घणन में अतिशयोक्ति का सहारा लेकर एक अच्छा मनोविनोद का साधन—सा बना लिया है—

“हरिन इन्दु अरविंद करिन हेम पिक
बूझल अनुमानी।
नयन बदन परिमल गति तनसंचि अति
सललित बानी ॥
कुच जुग परसि चिहुर फुजि फसरल
ता अरुणकल हारा।
जनि गुमेरु ऊपर मिलि उगन बाँद
बिहुन मय तारा ॥”

इस पद में रचनी सुन्दरता है, कितना माधुर्य है, कितना, काम, रचनी वासना ! इसे कसौटी पर कपने से कीन चंभोर भाव का उदय होता है। केवल एक चमत्कार ही परिलक्षित होता है। कवि की उपप्रेता प्रसास है, शलाघनीय है। देखिये नाथिरे से दोना कुचों पर परेसान से केश पड़े हैं और उन केरां में मणि-नाचन से मुक्त हार भी मिलमिला रहा है। इस दृश्य को

निरन्ध्र कवि प्रवेष्टा करता है कि भागों सुमेरु पर्वत पर राशि नक्षत्रों से विहीन उदित हो। कवि की उत्प्रेक्षा अन्तर्गत है। फिर नीचे की इन दो पंक्तियों में तो कवि अत्यधिक शब्द रचना करता ही लक्षित होता है।

विद्यापति पहले कवि है और तत्परश्चान् भक्त सुरदास जी पहले महान् भक्त और परचाण में कवि। विद्यापति ने भक्ति का स्वरूप अपने अन्तिम समय में प्रवृत्त किया था और वह भी अपनी कृतियों के परचाण। विद्यापति ने तो देखा ही क्या? अपने समस्त जीवन में प्रेमशृंगार वह भी किसी निम्न व्यक्ति का नहीं रासल नरेश शिरसिह और रूपलानयन युक्त लहरिमा देवी का। अतएव उक्त वस्तु का वर्णन करने में भी तो कुछ विलक्षण ही व्यक्तिगत करनी पड़ती है— और कवि ने किया भी यही। उन्होंने एक पद में कितना सुन्दर वर्णन अपनी अभीष्ट नायिका का किया है—

‘पद्मवराज चरन-जुग सोभित गति
गजराज प आने।
चनचन्दल पर सिंह समारल तापर
मेरु सामने ॥

मेरु ऊपर दुर्गे कमल कुनायल नाल
विना रवि पाई।
मनिमय हार धार बहु सुरसरी तओ
नहि कमल तुलाई ॥

कवि की कला का अनुसरण उनके परवर्ती रचयितों ने भी किया। उनका काव्य वैभव भी उक्त छोटी का था। तभी तो सुर ने भी उनके उपरोक्त पदाधार पर नायिका के नक्षत्रिण ना वह रूपक बोधा है—

“अद्भुत एक अनुपम वाग।
जुगल कमल पर गजनीटन है, तापर
सिंह करत अनुराग।
हरि पर सरवर, सर पर गिरिवर,
गिरि पर फूले एक पराग ॥”

पर यहाँ पर विद्यापति महाकवि सुरदास जी से कहीं आगे चढ़े हैं। उनका वर्णन अधिकतर चमत्कारपूर्ण है। जहाँ विद्यापति बिना नाल के ही कमल रासित करना चाहते हैं, वहाँ कितना चमत्कार है, कितना कला की रस है।

शब्द याचना तथा अलंकार बाहुल्य के प्रति रिक्त भी काव्य की भाषा उपयोगी एवं कोमल-कान्त पदावली से युक्त है। उत्तम संगीत है और है अत्यधिक चमत्कार। उसे अपनी भाषा का कोमल तथा सुन्दर बनाने का विशेष ध्यान था। वह यह भली भाँति जानते थे कि शब्द किस स्थान पर उपयुक्त होगा। इस पक्ष पर तनिक दृष्टि डालिए— ‘कामिनी करण स्नाने हेरतहि हृदय हनय पचराते’। ‘कामिनी’ शब्द का विन्यास कवि ने कितना अनुठा किया है। ‘कामिनी’ में काम का निवास होता है। अतः जो भी उस कामिनी की ओर एक नजर से देख लेता है उस पर काम सरी से आक्रमण होता स्वाभाविक है और कीजिये—‘तितल वसन तन लागू। मुनहिल मानस मनमथ जागू।’ यहाँ मनमथ (मन की मयम बाला) होकर ही तो वह मुनियों के हृदय को व्याकुल बना देता है, पर बाद मनमथ का स्थान पर मनमिज शब्द प्रयुक्त हुआ होता ता सारा सौंदर्य ही नष्ट हो गया होता। इस प्रकार उनका भाषा में शब्द विन्यास भी प्रशस्त ही परितक्षित होता है। फिर भाषा मधुरता में भी कुछ विधान नहीं। भाषा के माधुर्य के विषय में तो कवि का निम्न पंक्तियों सहज ही स्मरण आ जाती है—

‘बाल चन्द बिजबद भाषा।
दुद नहि लगाइ दुखजन हास ॥
ओ परमेश्वर हर हर मोहइ।
ई सिन्धुइ नाथर मन मोहइ ॥

विद्यापति के इस पद से हमें उनकी गवेषित नहीं समझानी चाहिये। वह अपनी भाषा के माधुर्य तथा लावण्य के कारण ही तो ‘आभेनर

जयदेव' की उपाधि से प्रतिष्ठित किये गये। उनकी कविता सारिता से प्रमाद और माधुर्य की लघु धाराएँ भी प्रवाहित होती हैं।

प्रकृति वणन में तो कवि ने कमाल ही कर दिया। उनका जसत तथा पावस का वणन पदर मनुष्य हो जाना पड़ता है। माधव में मिथिला की शस्यश्यामला भूमि नूतन पुष्पों तथा पल्लवों से अलङ्कृत हो जाती है। और पावस में हिमालय का गहन गभीर शैलियों निष्कटतम होने का कारण बहों तड़ित भी वेग से तड़ितड़ाता है। कवि का बसन्त का वणन सुन्दर जान पड़ता है—

अलक्षय जाऊ खतु बसत,

जहा हु द हुसुम केतकि हसत।

जहाँ चदा निरमल अमरफार,

जहाँ रयनि उजागर दिन अंधार ॥

यहाँ बसत का सौंदर्य पूर्ण और स्वाभाविक वणन तो है पर किसी महान भाव का उन्नयन हमारे अंतःकरण में नहीं होता, किंतु फिर भी नरेन्द्रनाथ की धारणा है, "हमारे कवि विद्यापति भाव प्रधान कवि हैं। उनकी कविता में अंतः सौंदर्य तथा बाह्य सौंदर्य का सखि वाचन समीप है। विद्यापति की पदावली में काव्य का जसीदा नहीं भाव का वैभव है। (विद्यापति-का या लोक) इसमें सन्देह नहीं कि विद्यापति में

भाव प्रणता एवं माधुर्य उच्च कोटि का है तभी तो चैतन्य जैसे महाप्रभु रसमग्न हो 'प्रात्मविभोर' हो जाते थे। विद्यापति का कुछ भक्ति सम्बन्धी पदों में दृष्टेयमात्र में भाव दिखाई पड़ता है और विरह के पदों में भी भाव का बहुलता है। विरह कितनी उच्च भावना का प्रतिपादन कवि ने किया है कि राधा कृष्ण के विरह में कृष्ण कृष्ण कहती हुई स्वयं राधा राधा रटने लगती है और बेचारी विरहिणी की दशा बस कुछ ऐसी ही है कि जैसे एक वास के दोनों सिरों में अग्नि लगी हो और मध्य में एक कीट उदात्त गति से इधर उधर आगमन कर रहा हो। ऐसी भावना साहित्य में मिलनी दुर्लभ है।

किन्तु जब उनके सम्पूर्ण पदों का निरीक्षण करते हैं तो उनमें हृदय पक्ष का पलड़ा सुराही मिलता है और कला पक्ष का ऊँचा। उन्होंने अलंकारों का प्रयोग इतना अधिक किया है कि अलंकारों के चटाटोप में भाव का एक नक्का भी नहीं झलकता। अतिशयोक्ति, रूपक, उपमा, व्यतिरेक, अमर, उत्प्रेक्षा, विरोधाभास आदि अलंकारों का प्रयोग उनके काव्य का एक गुण ही बनकर रह गया जिसने कलापक्ष का ही अधिक पक्ष ग्रहण किया। अनुभूति का शांत साम्राज्य यहाँ नहीं मिलता वरन् 'विद्यापति के पदों में माधुर्य और सगीतात्मकता अधिक है।'

(शेड वृष्ठ १०३ का १)

हरके मानव जगत सर्व साधारण की भावनाओं का चितेरा जनता है वह सभी सामाजिकों के लिये प्रभावशाली बनता है। जो कवि ऐसी भावनाओं को जागृत करे जिसके लिये किसी पाठक को सदानुभूति न हो सफल नहीं हो सकता। इसी तथ्य की पारस्पर्य विद्वान फलाकार की साधारणानुकूलता (Normality of the artist) कहते हैं।

आजरल रिपर्डस का भाव प्रेषण का सिद्धान्त (Theory of communication) सर्व मान्य हो चुका है। सफल कवि ऐसे भावों का प्रेषण करता है जो सबसे लिये प्रास्य हो। इसी प्रास्य होने की कवि का साधारणीकरण कहते हैं। कालिदास, व्यास चारिमकी, होमर, गेटे मण्टन शेक्सपीयर टालस्टाय आदि जगत प्रसिद्ध कवियों की प्रसिद्धि यही कारण है।

सूरसागर में सूरदास ने भागवत की कथा का अनुसरण तो अवश्य किया है परन्तु कुछ विद्वानों की मान्यता कि उन्होंने सूरसागर के रूप में भागवत की ही अनुवाद करके रख दिया है निरन्तर भ्रमात्मक है। अपने इस अनुसरण की बात स्वयं सूरदास जी ने अनेक स्थलों पर स्वीकार की है जैसे—

"सुकदेव कहते जाहि परकार सूर कह्यो ताहि अनुसार"

इस प्रकार के अनेक उद्धरण सूरसागर में यत्र-तत्र दिखते पड़े हैं। परन्तु इसके यह प्रर्थ नहीं कि इससे सूरसागर में मौलिकता का अभाव है। यों तो सूरदास मुख्यतः कृष्ण पञ्चय के कवि परन्तु क्योंकि भागवत में परब्रह्म परमेश्वर के अनेक अवतारों के साथ उनके समावतार की भी चर्चा हुई है इसलिये उन्होंने भी प्रसंग स्वरूप राम की इस कथा का वर्णन सूरसागर के नवम् स्कंध में किया है।

सूरसागर की इस रामकथा के विषय में श्रीयुक्त पेंदार जोशी ने अपने एक लेख में कहा है "जिस प्रकार कोई पथिक प्रकृति के सुन्दर दृश्यों को देखकर क्षण भर विभ्रम कर लेता है और अपनी प्रशंसा करने लगता है उसी प्रकार सूरसागर का कवि भी भागवत की कथा कहते कहते इष्ट विराट् स्थलों पर पहुँचकर रतः अपनी भावनाओं को सुपरित करने लगता है। सूरसागर में राम कथा और कृष्ण कथा ऐसे ही विराट् स्थल हैं।

सूरसागर में कृष्ण कथा को तो नहीं राम कथा को अवश्य हम इस प्रकार का विश्रामस्वभाव मान सकते हैं क्योंकि कृष्ण सूरदास के इष्टदेव हैं और सूरसागर के अधिकांश पद कृष्ण विषयक

ही हैं। शेष समस्त प्रसंग तो केवल कृष्ण की महिमा को बढ़ाने वाले हैं।

सूरदास वस्तुतः कृष्णकाव्य के कवि हैं परन्तु उन्होंने जिन कृष्ण को अपना इष्टदेव और काव्य का कन्द्र बनाया है वह कवत नई नई न होकर सम्पूर्ण विश्व के प्रतिमानक हैं। उनके कृष्ण परब्रह्म परमेश्वर, पुरुषोत्तम, घट घट के व्यापक, अन्तर्यामी, अज, अनन्त, अद्वैत और विश्व के सृष्टा हैं। सूर ने कृष्ण और प्रब्रह्म की एकता स्थापित कर भगवान से उसी रूप की ओर संकेत किया है जो अनेक भौतिक लीलायें करता है, प्रभुरों और दुष्टों का संहार करता है और भक्त और साधुओं का रक्षक है। वही हरि, विष्णु, राम और कृष्ण सूर कुत्र है।

कृष्ण के इस ब्रह्मत्व की भावना सूर ने भागवत और कवियों से ग्रहण की है। जैसे कवीर अपने प्रभु को राम, गोविंद, पेंदार आदि अनेक नामों से पुकारते थे वैसे ही सूर ने भी उसे राम, कृष्ण, गोविंद, हरि आदि अनेक नामों से स्मरण किया है। उनके लिये राम और कृष्ण में कोई अन्तर नहीं था। दोनों एक ही शक्ति के दो रूप थे इसलिये उन्होंने कई स्थानों पर कृष्ण के स्थान पर राम का ही नाम लिया है, जैसे—

जो तू राम-नाम दित धरजो

अथवा

कहा कमी जाके राम धनी

सागरखतया सूरदास की अवस्था भगवान के रामरूप में नहीं है। उनके वास्तविक इष्टदेव कृष्ण ही हैं परन्तु क्योंकि उनके कृष्ण ने रामावतार में भी अपनी कुछ लीलायों का दिग्दर्शन किया था इसलिये उन्होंने राम कथा का भी

१—सूरसागर १३३६०, १३३६०, १३४१६, १३४१६

२—सूरसागर में कथा।

३—सूर और उनका साहित्य : पृ० २४६ : हरद्वार ज्ञान शर्मा।

४. सूरसागर १३३७०, १३४४

यथास्थान वर्णन कर दिया है।

सूरदास पुष्टिमाग के पत्रि थे। पुष्टिमागीं कृष्ण के २४ अवतारों में से चार को प्रधानता देते हैं—राम, नृसिंह, वामन और कृष्ण। वे इनकी जयतियाँ भी मानते हैं। वे लोग सारे देवी-देवताओं को कृष्ण का अंश मानकर उनकी स्तुति करते हैं। पुष्टिमागी की इन्हीं भावनाओं से प्रभावित होकर सूरदास ने भी कहा है—

कृष्ण भरित सीतल निज पानी,
रघुकुल राघव कृष्ण सदा ही गोकुल

पीन्धी थानो।

सूरदास के रामायणक पद शुद्धाद्वैत सिद्धान्त और पुष्टि सम्प्रदाय की सेवा प्रणाली के अनुसार रचे गये हैं। श्रीमद्बल्लभाचार्य जी ने अपनी सुबोधनी में लिखा है “कृष्ण एव रघुनाथ तथा भगवान्पूर्ण एव रघुनाथोवतीर्ण। सूरदास जी ने इन्हीं सूत्रों के अनुसार रामकृष्ण को अभेद मानकर काव्य रचना की है।

इतना सब होने पर भी सूरदास की सबसे बड़ी विशिष्टता यह है कि उनमें सकीर्णता छू तक नहीं गई है। महाकवि की सभी विशेषताएँ होती हुये भी तुलसीदास इस भावना से अछूते नहीं बचे थे तभी तो कृष्ण की प्रतिभा को देखकर उन्होंने तब तब मस्तक नवाना स्वीकार नहीं किया जब तक उनके भगवान ने गुरली छोड़कर धनुषबाण हाथ में नहीं ले लिया। सूरदास इस साम्प्रदायिक सकीर्णता से दूर थे उन्होंने रामकथा का वर्णन और रामविषय पदों की रचना उसी रत्नलीला से की है जिससे श्याम की। इसलिये उनकी रामकथा भी शृष्णावस्था की अपेक्षा कुछ कम सरस नहीं है।

सूरदास जी ने सूरसागर में रामकथा के उल्लेख तीन रूपों में किये हैं।

१. वर्णनात्मक कथा के रूप में।

२. सक्षिप्त प्रसंग रूप में।

३. अलंकार रूप में।

राम की विस्तृत कथा सूरसागर के नवम् स्थान में पाई जाती है। इसके १५७ पदों में सूरदास जी ने रामकथा की मुख्य घटनाओं एवं प्रसंगों का संकलन किया है। सूरसागर की अथ कथाओं की अपेक्षा इस कथा में अधिक सरसता है। सूरदास जी की शैली इरामे वर्णनात्मक कम भावनात्मक अधिक है। मंगलाचरण को छोड़कर इसके समस्त पद गेय हैं अतः उनमें गेयता अधिक है और कथानक कहीं कहीं प्रमदीन हो गया है।

सूरदास को मार्मिक स्थलों की अन्वष्टी परख थी। रामकथा उनका विशेष लक्ष्य न होत हुये भी तन्मय मार्मिक स्थल प्रायः सभी आ गये हैं सूर अन्वष्टी तरह जानते हैं कि कथा के सर्वोत्कृष्ट वर्णनाय स्थान कौन कौन से हैं इसलिये उन्होंने राम कथा के उन सभी स्थलों को चुन लिया है।

सूरसागर में वर्णित रामावतार का कारण भागवत के अनुकरण पर सनकादि ऋषियों का जय विजय को शाप देना ही है। कृष्ण के समान सूर की दृष्टि राम की बालरुभा पर अटक कर नहीं रह गई है बल्कि उन्होंने दो छंदों में उसका वर्णन कर कथा को आगे बढ़ा दिया है। वैष्णवी और मयरा विषयक कथानक उन्होंने छोड़ दिये हैं संभवतः उन्होंने इसे जनता में पर्याप्त प्रसिद्ध समझकर छोड़ दिया हो अथवा उनकी अपनी सद्गानभूति के अवगत समझकर उनका उल्लेख करना उचित न समझा हो।

सूर साहित्य लोक वर्णनाय कामना से नहीं लिखा गया था। अतः सूरदास जी के काव्य में विशेषतः उनके राम विषयक कथानक में उपदेशों का अभाव है। जिन प्रसंगों पर सूरदास का मन रमा है उन्हीं का वर्णन किया है अन्यथा तो उन्होंने घटनाओं का केवल उल्लेख मात्र कर दिया है या एकदम ही छोड़ दिया है। इस दृष्टि से भरत के चरित्रचित्रण में भी सूरदास ने मौलिकता दिखाई है। राम के वनवास पर वह

कैकेयी को अपराधी बनाकर उसकी साढ़ूना नहीं करते अपितु अपने ही भाग्य को दोष देन लगते हैं। उनका संघर्ष और धैर्य तुलसी के भारत से कहीं अधिक है।

सातों बाणों में सूरदास ने लंका बाण्ड को विशेष महत्व दिया है। काव्य और चरित्र चित्रण का दृष्टि से यह सर्वोत्कृष्ट है। लक्ष्मण शक्ति पर राम के बिलाप वर्णन में उनकी करुणा पूरा रूपसे जाग्रत हुई है। यह स्थल अत्यंत करुण और सम-स्पर्शी है।

सूरदास ने सीता का वही मर्यादित रूप चित्रित किया है जो बाद में तुलसी को इष्ट हुआ। उन्हीं सहज मन्त्राचारीन और पानिप्रत्य की देवी सीता के वर्णन वहाँ भी होते हैं। वहाँ मूर ने भगवान राम क प्रति अपनी दीनता प्रकट करने का माध्यम भी सीता को बना लिया है। सीता के माध्यम से स्वयं मूर का हृदय अपनी देव्य भावनाएँ प्रकट करता है।

यह गीत देखे जात.....
मैं परदेसनि नार आवेली...

भगवान राम ऐरवर्ष वणन में मूर का तुलसी से मतभेद है। तुलसी ने राम के ऐश्वर्य वणन में मध्ययुग के बिलासी गुगल खन्नादों का चित्र रखा है। इसमें उसी प्रकार के शिष्टाचारों का बख्ते किया है जिनका वहाँ प्रयोग होता था परन्तु मूर की सरल और प्रामाण्य प्रकृति इन शान्द्वरों से अग्रता थी। उन्होंने राम के वैभव के चित्र न खींचकर उनके हृदय की करुणा और कोमलता के ही दर्शन किये हैं। सूरदास तो भगवान के निकटतम पहुँचकर अपना संदेश देना चाहते थे उन्हें यह बीच के शिष्टाचार कैसे भाते ?

यद्यपि सूरदास की मनोवृत्ति रामकथा के

वणन में नहीं थी तथापि उसके वर्णन में उन्होंने बड़े सद्बुद्धता का परिचय दिया है। अपनी सरल और असाम्प्रदायिक वृत्ति से वह राम भक्तों को भी प्रिय हो गये हैं।

नवम स्कंध में रामकथा के इस वर्णन के अतिरिक्त मूरदास ने कृष्ण कथा के बीच में अनेक स्थान पर रामकथा के उल्लेख किये हैं। इनमें से अनेक पद तो ऐसे हैं जिनसे राम का प्रभाव और उनसे कृष्ण की एकता दर्शित होती है। मूर की दृष्टि में राम और कृष्ण एक ही हैं यन् वह स्थान स्थान पर कृष्ण को राम और राम को कृष्ण कहने लगते हैं।

दूसरे प्रकार की यह पक्तियाँ हैं जहाँ प्रसंग और स्थान के अनुसार रामकथा की विभिन्न घटनाओं के उल्लेख हैं। इस प्रकार के अनेक उल्लेखों में मूर का एक प्रसंग हिन्दी साहित्य में बेजोड़ है। कृष्ण को सुनाने की चेष्टा में माँ पशोदा इनको अनेक कथानक सुनाती है। एक बार ऐसे ही अवसर पर वह उनको राम की कथा सुना रही है। कथा के बीच में जैसे ही सीता हरण का प्रसंग आता है बालक कृष्ण चौंक पड़ते हैं और धनुष और लक्ष्मण की प्रकार करने लगते हैं क्योंकि कृष्ण तो राम ही हैं उन्हीं की प्रिया साता का अपहरण हुआ है। इसी प्रकार के अनेक सुन्दर माणिस्य स्थल स्थल पर सूर-सागर में विखरे पड़े हैं।

रामकथा के तीसरे प्रसार के उल्लेख वे हैं सूरदास ने अलंकारों के, विशेष रूप से उन्मा के हेतु रामकथा की घटनाओं को आभार-स्वरूप ग्रहण किया है। यद्यपि सूरसागर में ऐसे स्थल बहुत कम हैं। संभवतः मूर कृष्ण के रूप और शृंगार वणन में इतने तल्लीन हो जाते थे कि उन्हें अन्य घटनाएँ विस्मरण हो जाती थीं। केवल

दो एक स्थानों पर ही सूरदास ने कृष्ण के प्रसंग में रामरथा के प्रसंगों का उल्लेख किया है जैसे नंदकृष्ण को मथुरा के लिये विदा करके लौटते हैं तो रमित हस्त एकाकी ही लौटते हैं। कृष्ण के जाने से माँ यशोदा का हृदय विदीर्ण हुआ जा रहा है। वह वेदना से आकुल होकर अपने स्वामी से कहती है कि जिस प्रकार राम के वियोग में दशरथ प्राण हीन हो गये थे उसी प्रकार कृष्ण के विना तुम भी क्यों न हो गये। यशोदा को उस समय अपने वैभव का तनिक भी स्मरण नहीं है केवल कृष्ण का विरह ही उनके मन और मस्तिष्क को व्याख्यात किये हुए है। सूर की इस प्रकार की उपमाओं से कृष्ण विरह जनित पीड़ा साकार होकर बोल उठी है।

सूरसागर की राम कथा संक्षिप्त है परन्तु इसके कतिपय स्थल अत्यंत हृदयस्पर्शी हैं। सीताहरण, जटायू, शशरी उद्धार और सीता के वियोग में राम के विलाप वर्णन ऐसे ही स्थान हैं। लक्ष्मण शक्ति पर राम का करण मन्दन तो रामरथा का करुणागत स्थल ही है। इसके अतिरिक्त कुछ अन्य घटनाएँ भी हैं जो रामकथा के पाठक पर अपनी अमिट छाप छोड़ जाती हैं। राम के आग्नेय पाण धारण करने पर मादण्ड वेप में समुद्र का अनुनय, मंदोदरी, विभीषण और हनुमान के समझने पर भी रावण का उनका तिरस्कार और युद्ध के लिये तत्परता दर्शनीय है।

लक्ष्मण शक्ति का समाचार हनुमान भरत को सुनाते हैं। इस दुखद समाचार से जय समस्त पुरवासी ही पिलस उठते हैं तो वीरशल्या और सुमित्रा की क्या दशा होगी? वीरशल्या को तो दुख के साथ अनुताप भी है—उनके पुत्र राम की सेवा में सुमित्रानन्दन लक्ष्मण की प्राणहानि, परन्तु सुमित्रा का मातृत्व शतगुने वेग से जाग उठता है वह अपनी आदरणीय अम्मा को इस

अनुताप का भी अक्सर नहीं देती, उल्लाहना देना तो दूर की बात है। वह इस कठोर अक्सर पर वीरशल्या कहती है कि यह दुख का अक्सर नहीं है। लक्ष्मण को पाकर मेरा मातृत्व आज भय और सायक हो गया है। उधर वीरशल्या हनुमान द्वारा राम के पास मंदिरा भेजती है—नातस सूर सुमित्रा मुन पर बारि अयुत पी दीने।

और इस गम्भीरतम आपात की हृदय पर लिये हुये भी सहज भाव से अपना संदेश देती है। 'सूरदास प्रभु तुम्हारे दरस बिनु दुख समूर उर गाड़े' सूरदास की इन दो महान नारी विभूतियों की और मस्तक स्वतः श्रद्धा से अरुणत हो जाता है। स्नेह और आत्म सम्मान की ऐसी युगल जोड़ा और किस साहित्य में दृष्टिगोचर होती है?

सूरदास की इस प्रतिभा का दर्शन एक और स्थान पर भी होता है। राम, लक्ष्मण, और सीता वनवास की अवधि पूर्ण कर 'अयोध्या लौटते हैं। सर्व प्रथम वह भारत से भेंट करते हैं उसके बाद आरतिचा सजाये हुये माँ वीरशल्या और सुमित्रा के दर्शन करते हैं कैकेयी का यहाँ पूर्णतया आभास है। हृदय का सागर जहाँ उताल तरंगें ले रहा हो, मतिज्ञापात सी कैकेयी का प्रवेश वहाँ क्या साधक होता? राम के स्वागत करने पर भी उसके हृदय की ग्लानि तो लुप्त हो नहीं जाती इसलिये सूरदास ने उसका उल्लेख न करके अपनी महानता का परिचय तो दिया ही साथ ही एक नारी को इतने विशाल जन समुदाय के समस्त आत्म तिष्ठकार की भावना से भी पचा लिया है। कैकेयी का परचाताप भी इससे सहस्र गुण होकर सुखर हो उठा है।

सूरदास की राम कथा का अन्त भी बड़े नाटकीय ढंग से हुआ है। राम को राज्यविपार मिल जाता है। वह सिंहासनासीन है, राज दरबार लगा हुआ है। अक्षरशः दास दासियों, शुभेच्छु सामंतों से दरबार भरा हुआ है। सभी प्रसन्न हैं

और सभी पर राजा राम की कृपा दृष्टि है परन्तु राम का यह अनन्य सेवक सूरदास अपनी पितृय पत्रिका लिये हुये द्वार पर ही खड़ा हुआ है। उसे वहाँ नीन प्रवृत्ता है। अन्त मेसाहस कर के वह प्रपने नाम का रक्षा अपने प्रभु के पास भेज ही देता है।

सूरदास गीतपात्र है इसलिए राम तथा के भी समस्त पद गीतशैली में लिखे गये हैं। मगला चरण के अतिरिक्त इसके सभी पद गेय हैं। इसमें कथा का कम व्यवस्थित नहीं है परन्तु सूरदास को मानिये रसों की रस परख है। यह भली भाँति जानते हैं कि सर्वोत्कृष्ट वर्णनीय स्थल कीन कीन से है और उनमें कवि की पूजा अनुभूति का परिचय मिलता है। कवि ने अपनी दिव्य प्रतिभा से समस्त राम तथा की गीतपात्र का रूप देकर तुलसी जैसे काव्य प्रतिभा सम्पन्न कलाकार के लिये भी मार्ग प्रशस्त कर दिया है। सूरदास के गेय पदों में प्रसंगानुसार अनेक शैलियों का व्यवहार हुआ है। यह पद अधिनाश फल, आडम्बरहीन है परन्तु विषय की महत्ता इनसे पूर्णतया व्यक्त होती है। उनकी भाषा देही तत्त्व और लक्ष्य राधावली से युक्त है। पदों में दयानन्द वन भावात्म्यता और रसात्मकता ही अधिक है।

इन पदों की एक विशेषता यह भी है कि जहाँ सदा आये हैं वहाँ वह तुलसी के कथोप कथनों से भी अधिक सुन्दर हुये हैं। यहाँ सूरदास तुलसी की अपेक्षा केशव के अधिक निकट हैं जैसे रावण ने कहा दसरथ कीन है 'वदर'।

प्रसन्न के प्रसुत्तर में अगद कहता है मैं रघुवीर दूत दसधर" और रावण जब प्रवृत्ता है 'शक्ति के बल पातेसि यन पीसा' तो हनुमान प्रसुत्तर देते हैं—

सुन रावन ब्रह्माण्डनिधाय,

पाइ जासु बल विरचित थाया ।

साये वन विरचि हरि ईसा,

(१) दूर पनरख भूमिका पुष्ठ ४३

पालत सजत हरत दस सीसा ।
तासु दूत मैं जाकरि,

हरि आनेहु भिय नारि ।

जो प्रभाव और आतक इन शब्दों का है वह अगद के सोचे उत्तर 'मैं वत हूँ' का नहीं हो सकता था।

राम सम्बन्धी पदों की रचना करन में सूरदास का उद्देश्य कृष्ण के ही पूर्व स्वरूप राम की गाथा भर रहने का था, गीताया में राम के ब्रह्मण का प्रचार करना नहीं, अतः उन्होंने राम तथा की सहज स्वाभाविक ढंग से लिखा है। स्थान स्थान पर विश्राम करते हुये तुलसी के समान अनेक गलौज्ज्वल रूप का बारम्बार स्मरण नहीं कराया है। इस दृष्टि से सूर की राम तथा तुलसी की अपेक्षा अधिक सरल और प्रधान पूर्ण है।

सूरदास तुलसी के समकालीन कवि होते हुये भी उनके पूर्ववर्ती थे। उनमें सूरदास की रचना तुलसी के मानस के पहले हुई थी इसलिये जहाँ इन दोनों कवियों में आभापरमाणु के उवाहरण मिलते हैं उनमें लिये निर्निवाद कहा जा सकता है कि तुलसी ने ही सूर के भावों का छायानुकरण किया है। अपनी राम तथा में भी सूरदास ने इसी कारण तुलसी के मानस से भाव अपना भाषा का कोई अणु नहीं लिया है। तथा के परिवर्तन या तो मौलिक है या फिर भाग्य पर आधारित है। इसीलिये सूर की राम तथा में तुलसी से अनेक मौलिक भेद मिलते हैं और जहाँ समानता है वहाँ तुलसी सूर के अनुगामी हैं।

इस प्रकार सूरदास की राम तथा अथवा राम सम्बन्धी समस्त उल्लेख यद्यपि व्यापकता की दृष्टि से मानस की समता नहीं कर सकते परन्तु राम साहित्य में उनकी एक विशिष्ट स्थान है और वह उसकी एक प्रबल आवश्यक श्रुतता है जिसने बिना राम साहित्य का भवन यदि गिरने नहीं तो कम से कम लड़खलाने तो अवश्य हो जाता है।

औपन्यासिक रचनातंत्र और प्रेमचंद

(प्रो० महेन्द्र भटनागर एम० ए०)

उपन्यास का उद्गम स्थान अति प्राचीन काल से चली आई हुई कथा कहानियाँ हैं। मनुष्य में यह एक आदिम प्रवृत्ति रही है कि वह सत्य अथवा काल्पनिक कथाओं को सुनने अथवा सुनाने में मनोरंजन अनुभव करता है। ये कथा कहानियाँ उसकी कुतूहल वृत्ति को शांत करती हैं। कहना न होगा कि कथा कहानियों का इतिहास उतना ही पुराना है जितना कि स्वयं मनुष्य समुदाय। जैसे जैसे मनुष्य की सामाजिक अस्तित्व में विकास होता गया, वैसे वैसे इन कथा कहानियों ने ढंग में भी परिवर्तन हाते गए। कुतूहल वृत्ति की मात्रा आदिम मनुष्य में अधिक थी और फिर धीरे धीरे यह कम होती गई। आज का मनुष्य उन 'दैविक' अथवा प्रकृति सम्बन्धी बातों से स्ताम्भित नहीं होता जो कि कितनी दिन आदिम मनुष्य को कुतूहल में डाल देती थी। कहने का अभिप्राय यह है कि वर्तमान युग में बौद्धिकता ने मनुष्य की कुतूहल वृत्ति को कम कर दिया है; अतः आज ये ही कथा कहानियाँ समाज में प्रचलित हो सकती हैं जिनके पीछे बौद्धिक धरातल है। उपन्यास वर्तमान समय में मनुष्य की इसी बौद्धिक लुभा को वृत्त करता है। वह मनुष्य के विज्ञान के साथ साथ विज्ञा-सित होने वाली कथा कहानी की परम्परा का एक सुगठित रूप है। उपन्यास के शरीर विज्ञान पर विचार व्यक्त करते हुए श्री गुलाबराय एम० ए० लिखते हैं।

"उपन्यास में कुतूहल के साथ साथ बुद्धि तत्त्व और भाव तत्त्व भी रहता है। अतः जीवन की ही प्रतिनिध्या नही रहती बरन् उसकी 'चरया' भी रहती है।"

अति प्राचीन काल से चली आई हुई कथा कहानियों का उपन्यास में सम्बन्ध केवल कथानक के मौलिक रूप (Raw State) से है, उपन्यास के रचनातंत्र (Technique) अथवा उपन्यास के वस्तु विन्यास से नहीं। रचनातंत्र के दृष्टिकोण से उपन्यास का प्राचीन कथा और आख्यायिकाओं से कोई सम्बन्ध नहीं है। उपन्यास साहित्य के अन्य रूपों की तरह नवीन युग की देन है। 'उपन्यास' शब्द संस्कृत का है। (उप - निष्कट, न्यास = रचना)। लॉक-संस्कृत बाहुल्य में "उपन्यास" शब्द वर्तमान अर्थ में अभी प्रयुक्त नहीं हुआ, और न आज के युग में उपन्यास पहचाने वाली रचना का ही कोई रूप सन्दर्भ में मिलता है।

प्रेमचंद आधुनिक कहानी की उत्पत्ति के संदर्भ में लिखते समय यही बात कहते हैं —

"हमें यह स्वीकार कर लेने में सफोच न होना चाहिये कि उपन्यासों की ही तरह आख्यायिका की कला भी हमने पश्चिम से ली है, हमसे कम इसका आज का विकसित रूप पश्चिम का है ही।"

उपन्यास मानव जीवन के कलात्मक चित्रण का नाम है। मनुष्य में मानव रागों से अथवा मनोवेगा के प्रति एक स्वाभाविक रुचि होती है। जब तक उसमें मानव जीवन के प्रति यह रुचि बनी रहती है, तब तक उपन्यास ही सत्ता अमिट है। विलियम शेक्सपियर कहते हैं —

१—साहित्य सदेश (उपन्यास अंक) अक्टूबर नवम्बर १९४०, पृष्ठ ४७।

२—कुतूहलविचार (प्र० २८)

“मनुष्य के एक मानवी भावों और विचारों की विशाल विराजनी में स्थितों और पुष्पों की समरसालिन और सार्धदेशिक नचि ही ‘पन्थास’ के अस्तित्व का कारण है।”

“पन्थास सम्पूर्ण जीवन का चित्र है। उसका विस्तार जीवन की तरह ही बड़ा व्यापक है। उपन्यासकार जीवन की एक विशाल घुटभूमि में दिग्दर्शन की चेष्टा करता है। जे० बी० प्रोस्टन के मत से :

“यह (उपन्यास) जीवन का विशाल दर्पण है और इसका विस्तार साहित्य का जमी भी रूप में बहुत बड़ा है।”

प्रेमचन्द उपन्यास से इसी विषय विस्तार के संबंध में “पन्थास का विषय” शीर्षक लेख में एक स्थान पर लिखते हैं :

“अगर आपको इतिहास से प्रेम है तो आप अपने उपन्यास में गहरे से गहरे ऐतिहासिक तथों का निरूपण कर सकते हैं और आपको दर्शन से रुचि है, तो आप उपन्यास में महान् दार्शनिक तत्वों का विवेचन कर सकते हैं। अगर आप में बलित शक्ति है तो उपन्यास में ‘संकेत’ लिये भी काफी गुंजायश है। समाज, नीति, विज्ञान, पुरातन जाति सभा विषयों के लिये ‘पन्थास’ में स्थान है।”

वही कारण है कि उपन्यासों का महत्त्व दिन पर दिन बढ़ता जाता है। आधुनिक जटिल संसार की अभिव्यक्ति उपन्यास में ही अधिक सुगमता से संभव है।

औपन्यासिक रचनात्मक के अन्तर्गत निम्न निहित तत्वों का समावेश किया जाता है :

- (१) वस्तु, और वस्तु विन्यास।
- (२) पात्र और चरित्र चित्रण।
- (३) संवाद।
- (४) दृश्य चित्रण।
- (५) भाषा शैली, और
- (६) दृष्टिकोण।

उपरोक्त तत्व लगभग प्रत्येक उपन्यास में मिलेंगे। यह आवश्यक है कि किसी किसी उपन्यास में कोई तत्व प्रधान होना है तो किसी किसी में अन्य। इन तत्वों को ठीक ठीक प्रमाणात् या अप्रमाणात् के अनुसार ही उपन्यास के प्रकारों का विभाजन किया जाता है। लेकिन उपन्यास के शरीर के गठन के लिए उपरिलिखित तत्वों का समन्वय आवश्यक होता है, जो जाने कन अनुमान उपन्यास में स्थान पा ही लेते हैं। संक्षेप में इन तत्वों का व्याख्या इस प्रकार है :

(१) वस्तु और वस्तु विन्यास

“उपन्यास में क्या-क्या एक आवश्यक तत्व है। वस्तु से अभिप्राय उन ‘उपन्यास’ (raw materials) से है। जिन पर उपन्यास का ढांचा खड़ा किया जाता है। कुछ विचारक वस्तु का वस्तु विन्यास में अधिक महत्त्व देते हैं। आचार्य इन्दरी प्रसाद द्विवेदी का मत है :

“नहीं भी वस्तु सबसे पहले अपने उपादानों से ही जाँची जानी चाहिये। यदि वह निज उपादानों से बनी है वे उपादान अच्छी जाति के हैं तो वस्तु अपनी रचना की दृष्टि से बिना भी गम की है।”

लेकिन उपादानों का ही सुंदर होना सत्र छूट नहीं है। उपादानों के प्रस्तुत करने की कला भा गई है ममहत्त्वपूर्ण नहीं। कभी कभी समुद्र उपादानों का इतने सुंदर ढंग से प्रस्तुत किया जाता है कि उनमें उरुपता दृष्ट जाती है। अतः प्रस्तुति का सफाई करना है जो कुशल कलाकार की अपेक्षा रखती है। “पशु के उल्लेख का उद्देश्य अन्धे उपादानों के महत्त्व को कम करना नहीं है। तब तक प्रागमिता उपादानों को ही दूना चाहिये। कला और उपादान के संबंध में आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी अपने उपवास शीपक लेख में आगे लिखते हैं —

“कला हो या न हो, उपादान अगर अच्छा है तो हम कुछ न कुछ पा जाते हैं। अन्धे उपादान के साथ अच्छी कला हो तब तो कुछ पड़ना ही नहीं है।”

औपचारिक धर्म का सत्यन विभिन्न घटनाओं के धर्मिक विरास पर आधारित है। मुख्य बात सामग्री चुनने की आनी है। उपवास का समग्र जीवन की घटनाया का वर्णन नहीं कर सकता। उन्ने संपूर्ण जीवन में से जल कुछ महत्त्वपूर्ण घटनाओं का है। एकदम करना होगा प्रयोग उसकी रचना की निरूपित से सामान्य हो जाएगी। जीवन में सभी आश्चर्य नहीं है। इसने अतिरिक्त मनुष्य का जीवन उड़ा अपना है। उपवासकार पर जीवन चरित्र को समेट कर न तो लिखने के अधिकार ही पा सकता है और

न उसे पढ़ने के लिये पाठकों से अपेक्षा ही की जा सकती है। प्रिय सागरी के चुनाव के संबंध में चारु गुणगारों के लिखने हैं —

“नहीं तो बारह वर्ष की व्यापक रचनाएँ पढ़ने में पारंगत ही बर्ष लें। उसमें आश्चर्य के अनावश्यक की छोट फट करनी पड़ती है। उपवास के कथा नम्र में तो फल की ओर समग्र होना जानी या पाठकों के हृदय में विशेष चमत्कार ही आती है। वे चाहे परस्पर सम्बद्ध न भी हों। किन्तु उनके लिए परस्पर संगत होना अत्यंत आवश्यक है।”

अतः उपवासकार के लिए यह आवश्यक है कि वह जीवन की केवल वही अनुभूतियों का सच्य करे जो उसने मन्तव्य के लिए सदायक हों और अब जाता हो छोड़ दे सभी वह पाठकों के मन को अपनी कृति की ओर आकर्षित कर सके।

समय का उभन और आवश्यक घटनाओं के चुनाव के अतिरिक्त प्रेमचंद ने इस संबंध में पाठकों की रचना का भावना महत्त्व दिया है। अपने ‘उपवास’ शीर्षक लेख में उनके विचार इस प्रकार हैं —

“उपवास कला में बहुत बात भी उठे महत्त्व की है कि लेखक क्या लिख और क्या छोड़ दे। पाठक कल्पनाशील होता है इसलिए केवल बात पढ़ना पसंद नहीं करता जिनकी वह आसानी से कल्पना कर सकता है। वह वह नहीं चाहता कि लेखक सत्र कुछ कुछ कहें, और पाठकों की कल्पना के लिए कुछ भी बारी न छोड़ें। वह कहानी का सारा माय चाहता है रंग वह अपनी आभूषण के अनुसार भर लेता है। कुल लेखक यह है जो वह अनुमान कर ले कि कौनसी बात पाठक स्वयं सोच लेगा और कौनसी बात उसे

लिखकर स्पष्ट कर देनी चाहिए। कहानी या उपन्यास में पाठक की कल्पना के लिए जितनी अधिक सामग्री हो उतनी ही वह कहानी रोचक होगी।”

उपन्यासकार अपने उपन्यास की कथा एक निश्चित योजनानुसार लिखता है। उसकी कथा जीवन से सम्बन्धित रहती है। जीवन से सम्बन्ध रखने के कारण कुछ आलोचक कथा की इस पूर योजना को उचित नहीं समझते, क्योंकि जीवन किसी कभी हुई योजना के अनुसार आगे नहीं बढ़ता। इसी कारण आधुनिक अतिथयार्थवादी उपन्यासों में कथा वस्तु का महत्व काफी कम हो गया है। फॉर्ल एच० मेयो कथा वस्तु के महत्व के घट जाने के सम्बन्ध में प्रकाश डालते हुए लिखते हैं —

अनेक कारणों से आधुनिक उपन्यास ने कथा वस्तु के महत्व को कम कर दिया है। एक ओर तो वह थयार्थ की ओर अग्रसर होता है और कथानक के बिस्तार को अनुभूति के प्रतिकूल समझता है तो दूसरी ओर चरित्र अथवा स्वभाव पर बल देकर और व्यक्तिगत एवं वैयक्तिक विशेषताओं पर विरवास रखके उसने वस्तु रचना के कण्टदायी व्यापार को दूर कर दिया है।”

जो हो इसमें सन्देह नहीं, वस्तु उपन्यास के

शरीर निर्माण में महत्वपूर्ण कार्य करती है। जीवन की विश्व स्तरिता बढ़ जाने के कारण वस्तु की एक निश्चित याजना में अंतर आ सकता है, पर, उसरी सत्ता को हटाया नहीं जा सकता।

कथावस्तु का वास्तविक जीवन से सम्बन्ध होना अनिवार्य है। उसमें कृत्रिमता नहीं होनी चाहिए। कथा की घटनाएँ एवं उनका विकास इस प्रकार हो कि पढ़ने वाले को अथयार्थ प्रतीत न हों, अन्यथा उपन्यास लक्ष्य भ्रष्ट हो जाएगा। हडसन के शब्दों में —

‘उसे (कथावस्तु) को। स्वाभाविक रीति से चित्रित होना चाहिए और वह प्रत्येक कृत्रिमता से मुक्त हो। और उसे विकसित करने के साधन इतने विरचनीय हों कि हम उन्हें उन परिस्थितियों में मन से स्वीकार कर सकें।’

लेकिन यह सब होते हुए भी उपन्यास की कथा नितान्त वास्तविक भी नहीं हो सकती। उपन्यासकार बहुत सी बातें अपनी ओर से भी जोड़ता है और उसे जोड़नी चाहिए पर, वे इस प्रकार हो कि समझदार पाठक को अस्वाभाविक न लगे। यदि ऐसा नहीं किया जाता तो उपन्यास जीवन चरित्र (Biography) बन जाएगा। उपन्यास में कल्पना और सत्य का एक समुलित सामंजस्य होना चाहिए। यह निर्विवाद है कि उपन्यास सत्य के अधिक निकट हो और कल्पना

भी ऐसी हो कि पाठक उसकी वास्तविकता में जरा भी संदेह न कर सके। प्रेमचन्द औपन्यासिक वस्तु में कल्पना और सत्य के समावेश के संबंध में लिखते हैं :—

“उसका आशय यह है कि भविष्य में उपन्यास में कल्पना कम, सत्य अधिक होना ; हमारे चरित्र कल्पित न होंगे, बल्कि व्यक्तियों के जीवन पर आधारित होंगे। किसी हद तक तो अब भी ऐसा होता है। पर बहुधा इस परिस्थितियों का ऐसा क्रम बांधते हैं कि जतन स्वाभाविक होने पर भी वह होता है जो हम चाहते हैं। हम स्वाभाविकता का स्वांग जितनी खूबमूरती से भर सकें, उतने ही सफल होते हैं।”

प्रेमचन्द इसके आगे औपन्यासिक वस्तु के भविष्य के सम्बन्ध में लिखते हैं :—

“लेकिन भविष्य में पाठक इस स्वांग से संतुष्ट न होगा। यों कहना चाहिए कि भागी उपन्यास जीवन चरित्र होगा, चाहे किसी बड़े आदमी का या छोटे आदमी का उसकी छुट्टाई बर्बाद का फैसला उन कठिनाइयों से मिया जाएगा कि जिन पर उसने विश्वास पाई है। हाँ, वह चरित्र इस दंग से लिखा जाएगा कि उपन्यास मालूम हो।”

जीवन परिचालनक उपन्यास लिखे जा सकते हैं, पर उस दशा में उनका क्षेत्र सीमित हो जाएगा; दूसरे जैसे प्रेमचन्द स्वयं कहते हैं :—

“तब यह काम उससे कठिन होगा जितना अब है, क्योंकि ऐसे बहुत कम लोग हैं, जिन्हें बहुत से मनुष्यों को भीतर से जानने का गौरव प्राप्त है।”

प्रती औपन्यासिक वस्तु में जीवन का चित्रण स्वाभाविक अवस्था वास्तविक और प्रतीकात्मक रूप के समानान्तर करते हैं :—

“उपन्यासों में जो जीवन चित्रित होता है वह चाहे कितने भी महान् या हो, कभी भी ज्यों का त्यों घटना, चरित्र एवं भाषण का लिपिबद्ध प्रतिरूप नहीं हो सकता। उसमें वास्तविकता में बहुत कुछ निरुद्ध की समानता मिलती है; यद्यपि विभेद की मात्रा भी स्पष्टतया अधिक होती है। प्रत्येक उपन्यास जीवन का शाब्दिक चित्र न होकर उसका प्रतीक होता है। और उपन्यास का क्षेत्र एक ओर परियों की कथा, रोमांचकारी कहानियों अथवा दृष्टांत रूपकों से लेकर दूसरी ओर अत्यधिक नीरस बयार्य चित्रण तक फैला हुआ है।”

वस्तु की शरीर रचना में इस बात पर भी पर्याप्त ध्यान रखा जाए कि उसमें दैनिक एवं असाधारण व्यापारों का अनावश्यक अथवा अनुपयुक्त स्थलों का समावेश न हो। यह माना कि जीवन में अनेक घटनाएँ आन्तरिक रूप से घटित होती हैं, किन्तु मुख्य प्रश्न यह नहीं है कि आरक्षिक घटनाएँ उपन्यास में आए ही नहीं।

१—बुद्ध विचार. १४५।

२—बुद्ध विचार — १४५।

३—बुद्ध विचार — १४५।

4—“Life as depicted in the novel can never, however great the effort, be wholly actual, wholly a literal transcript of incident, character and speech. It is a more or less close analogy to the actual, though the range of divergence therefrom is obviously great. Every novel is symbolic of life rather than literary descriptive of it, and the scale of fiction is as wide as from the fairy tale, the romance of the allegory at one extreme to the most prosaic naturalism at the other.”

—The Technique of the Novel Carl H. Garbo, Page 163.

वरन यह कि अगुन आपत्तिक घटना का समावेश जिस स्थल पर किया गया है वहाँ कथा को इच्छा अनुसार मोड़ने का इरादा तो नहीं है ? आस्मिक मृत्यु, रूपा, भविष्यवाणी आदि का उपन्यास की पस्तु में समावेश एक दक्ष लेखक की अपेक्षा रखता है। उपन्यास में इस तरह के व्यापारों को कम से कम आना चाहिये। श्रेष्ठतम उपन्यासों में भी कहीं कहीं आस्मिक घटनाएँ मिलती हैं पर उनका इस सुन्दर ढंग से रखा जाता है कि कट्टर से कट्टर शुद्धिवादी तक उ हें अस्वाभाविक नहीं समझता, क्योंकि ये जीवन के आभक्त निकट होती हैं। हम उन्हें चारों ओर, और कभी कभी तो स्वयं के जीवन में भी अनुभव करते हैं। हों असाधारण व्यापारों को उपन्यास में कोई स्थान नहीं दिया जा सकता। इस सम्बन्ध में एलफ्रेड ने यही अच्छी बात कही है —

“एक बार कुछ प्रारम्भिक बातें मान लेने पर

आगे जो कुछ घटित हो वह इस प्रकार हो कि समझदार पाठक की बुद्धि की सम्भावना के प्रति कूल न पड़े। स्पष्ट रूप से ऐसे मामलों में सत्य कथा से विचित्र होता है। जीवन दुर्घटनाओं और आश्चर्यजनक व्यापारों से भरा हुआ है जिसका उपन्यासों में समावेश करने पर सत्य के आकाशों दूरी पाठकों की ओर से विरोध का सूफान खड़ा हो जाता है। अच्छे उपन्यास का-योचित सत्य या उच्चतर सम्भावनाओं की बुनियादों में विचरते हैं, जो एक सुव्यवस्थित प्रदूरा हैं जहाँ घटनाओं का आभास उनके होने से पहले ही हो जाता है, जहाँ स्त्री और पुरुष जैसी उनसे अपेक्षा की जाती हैं उन्ही प्रकार किया फलाप करते हैं और फिर भी उनमें भाग्य सम्बन्धी, असाधारण और अतिराय का स्वागत किया जाता है, जहाँ तक वह पूरा स्वीकृत कार्य कम के अनुसार होते हैं।” (कमरा)



'कामायनी' में कला-नस्व

'कामायनी' आधुनिक युग की सर्वश्रेष्ठ रचना है। इलायन्द जोशी के शब्दों में "यह पुस्तक विरव-काव्य है। इसमें एक केन्द्रगत मूल विषय पर लिखे जाने के साथ ही इस पिराद् विरव के अन्तरगत प्रदेश में निहित चिन्तन-रहस्य की भौंकी है। इसमें नाटकीय तत्व भी है।"

उक्त रचना का दार्शनिक तथा भाव-पक्ष जितना सबल और सशक्त है, कला-तत्व भी उतना भी प्रशंसनीय और उत्कृष्ट है। यदि किसी कृति का केवल भाव-पक्ष और दार्शनिक-पक्ष ही महत्वपूर्ण रहे और उसमें कला-पक्ष का अभाव हो तो उत्कृष्ट और प्रभावपूर्ण विचार-तुष्टों को परोक्ष भी वह श्रेष्ठ कला-कृति नहीं मानी जायगी। 'कामायनी' की सृष्टि शुष्क जैव-दर्शन के आनन्दवाद की प्रशंसा एवं प्रशस्ति के लिये नहीं प्रत्युत कला के माध्यम से सरसता का संचार करते हुए 'प्राग्ता सम्मित' उपदेश देना है। नन्द दुलारे बाजपेयी ने ठीक ही कहा है, 'उसमें (कामायनी) में एक दार्शनिक अन्तर्धारा मिलती है, परन्तु वह काव्य की स्वाभाविक भाव-व्यंजना से अभिन्न और तद्रूप होकर आती है।' यही मूल प्रवृत्ति है जो किसी दर्शन शास्त्र और साहित्य के बीच देखा खींचने में समर्थ होती है। यही आधारभूत तत्व है जिससे पुराण आदि दर्शन शास्त्र ही रहे और 'रामचरित मानस' कला-सृष्टि। परन्तु पाठक स्मरण रखें कि कलाकृति के पीछे भी सुस्पष्ट और स्वस्थ विचार रहता है, एक सुदृढ़ संदिग्ध रहता है, परन्तु रससिक्त। रसपूर्ण विचार ऐसे आदक और सरस विचार होते हैं जिन्हें नैसर्गिक ढंग से हृदयंगम किया जा सकता है। रूढ़ और शुष्क ज्ञान कटुआ पेय है जिसे सभी सरलता से

[श्री सियारामशरण प्रसाद एम० ए०, साहित्यरत्न]

पान नहीं कर सकते। ऋग्वेद, शतपथ पुराण आदि से मनु की कथा-सूत्र लेकर बड़े ही सुन्दर और रोचक ढंग से कामायनी में अभिव्यक्त किया गया है। महाकवि गेटे (Goethe) के विरव प्रख्यात रूपकात्मक नाट्य 'फौस्ट' में भी कुछ इसी प्रकार का चित्रण मिलता है। फौस्ट भी मनु की तरह महान् (Egoist) था। परन्तु फौस्ट मनुष्य था और 'कामायनी' के नायक मनु देवता के अवशिष्टा टोनीसन (Tonyson) के युलिसेज (Ulysses) में भी ज्वालामुखी अकृप्त अभिलाषा (ungratified aspiration) का बड़ा सजीव चित्रण है। मिल्टन (Milton) ने भी 'Paradise Lost' में आदम और हौवा के लालसासक्ति जनित पतन से सारे मानव समाज पर जो अभिशाप आरोपित कराया है उसका भी कारण आदि-मानव प्रकृति की मोहान्धता है। 'कामायनी' को महाकाव्य की संज्ञा से अभिहित करते हैं तो महाकाव्य के अनिवार्य कला-नैस्वों पर दृष्टिपात करना हमारा नितान्त आवश्यक आलोच्य कर्म होगा। हमें स्मरण रहे कि तीक्ष्णभूति, मार्मिक व्यंजना रस परिपाक की दृष्टि से 'कामायनी' सुन्दर है ही। प्रो० रामलाल सिंह, एम० ए० और डॉ० शम्भुनाथ पाण्डेय आदि का कथन भी हमारे विचार की पुष्टि करता है। प्रस्तुत लेख में हम (ए) प्रकृति चित्रण (Nature portraiture), (ख), (Biological-portraiture रूप वर्णन (ग) (Psychological-portraiture) सूक्ष्म मनोभावों का चित्रण (घ) (Lyrical element) संगीतात्मकता (ङ) (Diction) भाषा-शैली आदि पक्षों पर समुचित दृष्टिपात करेंगे।

हम जानते हैं कि छायावादि्यों ने प्रकृति की

रम्य भूमियों में विचरण कर प्रकृति में गहरा सम्बन्ध स्थापित कर लिया था। अतः जयशङ्कर प्रसादजी ने आनन्द्य कवि में प्रकृति के विभिन्न रूपों का बड़ा ही मधुर एवं मनोमुग्धकारी तथा सजीव चित्र प्रस्तुत किया है। महाकाव्य की परिभाषा देने हुए विश्वनाथ ने लिखा है :-

समं बन्धो महाकाव्यं वर्गको नायकः सुर ।
महान् कविषो वाणि भीमोदात्तगुणान्वितः ।
एकं बंशमवा मृगः कृत्वा बहुवैश्वर्यम् ।
शृंगर-वार शान्तवान् कोटिनाम इत्येत ॥

आदि महाकाव्य समग्र हो, उसका नायक कल्पित हो, सुन्दर रस शृंगार, वीर या गान्धर्व, आरम्भ में नमस्तार आशीर्वाचन हो, मन्त्रे सन्धियाँ हो, प्रकृति के विविध चित्र हो आदि।

यह पूर्ण सत्य है कि महाकाव्य परिभाषा का अनुसरण नहीं करते परन्तु परिभाषा ही महाकाव्यों का अनुसरण करती है। अतः सभी महाकाव्यों में परिभाषानुसार सभी लक्षण गायब ही मिलें। परदेश और आरेष्टन का प्रभाव साहित्य पर पड़ता है जिससे काव्य में महत्त्वपूर्ण परिवर्तन देखते रहते हैं। 'कानावनी' के लिये भी उपयुक्त ध्यान सत्य ही है फिर भी हममें प्रकृति के विविध रूपों का बड़ा सजीव चित्र यंत्रित है। देखिए, चिंता मग के आरम्भ में ही प्रलय के उपरान्त का ऐसा मार्मिक चित्र है—

शोर जामे—

भिकर रही भी मर्म-वेदना, कष्ट विडल कहानी-सी ।
बहो अकेली श्वाभो मुन रही हंसी-सी पड़ानी-सी ॥

निम्नदेह यह बड़ी ही मृदु और मार्मिक व्यंजना है। यहाँ पर हमें देवराज की आलोचना स्मरण हो आती है। देवराज जी दर्शन के विद्वान् हैं। उन्होंने 'कहानी' और 'मर्मवेदना' का एक साथ प्रयोग अतुलित ठहराया है। मैं सोचता हूँ कि उन्होंने दोनों शब्दों के अर्थोक्ति पहले पर सोचा है परन्तु सर्व साधारण में प्रचलित और फैला ही दृष्टि से नहीं।

प्रलयकाल का चित्र देते जब भवान्क भोक्ता-
चात शिव का लायटब नृत्य उपस्थित कर देता है।
कहरे क्यों धूमवी ठहरी; चपलताएँ अलपर नाचती,
मरल जख्म की खली खली में, वृद्ध निब मयूति रचती।
चपलताएँ उस चलति, बिग में, चपचपमह होवी थीं,
ज्यों विराट् बाजब उदावाये, गङ्गा-वंद हो रीवी थीं।
चलनिच के ललवामी जख्मा, विकल निकलन डपराव,
दृश विघोदिव गूढ, लव प्राची कीन 'कहाँ अब' पाते।
जम विराट् आकावन में, काला पुर-पुद ने जगते।
मगल प्रजव पावन न अवमग, उगाविरापी में जगते।

प्रभाव ने 'कानावनी' में उपरान्त का भी बड़ा भाव और आकषेण चित्र निम्न पंक्तियों में उलटित कर दिया है।

रामकुमार वर्मा, जानपी वल्लभ शास्त्री सभी भाषा के भाषी और कोमल कान्त शब्दों के प्रयोग में निरन्तर ही अद्वितीय हैं। उदाहरण के लिये 'कामायनी' के कोई भी स्थल को प्रस्तुत किया जा सकता है। कठिन वक्तव्य और गूढ़ व्यञ्जना होने पर भी पढ़ने की जी चाहता है यह तो पूर्ण सत्य है कि प्रसाद जी के गद्य और पद्य सभी में सस्कृत गभित अश मिल ही जाते हैं। तथापि 'कामायनी' में भी लिंग दोष मिलते हैं जो एवि ने स्पष्टता से भावानुकूल कर दिया है। गूढ़ता और क्लृप्तता के लिये द्वायावाद उदनाम है। कामायनी पर भी यह दोष है। डा० देवराज ने तो इस दोष के कारण उक्त रचना पर अत्यधिक आलोचना किया है। ऐसे लोगों का ही उत्तर देते हुए प्रसाद जी ने 'इन्द्र' में लिखा था—'यह कहें तो अनुचित न होगा कि सौन्दर्य सदैव एक रहस्य है अतएव जहाँ जितनी ही सुन्दरता होगी वहाँ उतनी ही अस्पष्टता भी होगी। सौन्दर्य की भाषा में जो अस्पष्टता, सन्निध और तन्मयी की सहेली है, वही साहित्य के प्रगति विधान में प्रतियोगिता की चिह्न है। परिवर्तन की इस अवस्था पर रोने वाले रोएँ, पर रोने की नहीं, मुश्किल की बीज है।'

कला पक्ष के नाना तत्वों पर विचार करने से यह सिद्ध होता है कि जिस प्रकार यह काव्य उगुग विचार एवं उद्देश्य से अनुप्राणित है वसी प्रकार कला पक्ष की दृष्टि से भी सशक्त एवं सफल है। अमेरी साहित्य में महाकाव्य *Epic* के लिये ऐसी ही शालीनता की अनिवार्य तत्व ठहराया है। महाकाव्य के अनेक तत्वों की पूर्णता के

कारण ही अनेक विद्वान् आलोचकों ने इसे महत्त्वपूर्ण महाकाव्य घोषित किया है। 'सुमन' जी ने स्पष्ट कहा है—'इसमें विविधता है पर उस विविधता में भी एकरता है। इसमें भाषा गाभीय, शैली का परिमार्जन, कर्णों की विविधता अलंकारों का सुन्दर प्रयोग और रस एव ध्वनि की सुन्दर पुष्टि तथा अभिव्यक्ति है। काव्य की आत्मा तेज इसमें है, वरन् काव्य शरीर का भोज, सौष्ट्य एव सौन्दर्य भी वर्तमान है।' डा० देवराज ने कहा है—'इसमें बहुत सी पक्तियाँ कमजोर और शिथिल हैं।' कमजोरी और शिथिलता प्रतीत होना बहुत कुछ अपने मानसिक विकास तथा पसंद पर निर्भर करता है। प्रस्तुत स्थल पर मैं इतना हटता पूर्वक कह सकता हूँ कि ससार में अभी तक ऐसा महाकाव्य नहीं आया जो सर्वांश में सशक्त और सुन्दर हो। और कुछ असल पाठकों को लेकर निश्चय निष्कर्ष देना उचित भी नहीं। राष्ट्रकवि दिनकर ने 'रश्मि रथी' की भूमिका में सत्य ही कहा है—

'मगर क्या काव्य का ज्ञानन्द खेतों में देशी पद्धति से जई उपजाने के आनन्द के समान है, यानी इस पद्धति से जई के दाने तो मिलते ही हैं कुछ घास और भूसा भी हाथ आता है कुछ लहलहाती हुई हरियाली देखने का भी सुख प्राप्त होता है और हल चलाने में जो मेहनत पड़ती है, उससे कुछ तन्दुरुस्ती भी बनती है।' डा० देवराज ने 'द्वायावाद का पतन और 'साहित्य चिन्ता' दोनों में 'कामायनी' के दोषों पर विचार किया है परन्तु सहनुभूति परक दृष्टि में नहीं—यामी और सहिष्णुता बनकर नहीं।



परमात्मा जीवात्मा और प्रकृति के संबंध में 'महादेवी' वर्मा का मत

[प्रो० योगेन्द्रगोहन शुक्ल, एम. ए. साहित्यग्न]

'वर्तमान काल की मीरा' के नाम से प्रख्यात सुश्री महादेवी वर्मा हिन्दी में रहस्यवाद की प्रमुख कवियित्री हैं। आपने और मीरा में अन्तर केवल इतना ही है कि मीरा सगुण साक्षर प्रियतम से मिलने के लिए लालायित थीं और आप निरुण नक्ष से। अन्यथा "हे री ! मैं तो प्रेम दीवानी ! मेरी दरद न जान कोय ।" ही दोनों के विचारों का सार है।

कवियित्री के जीवन के निर्जो अनुभवों के कारण हो, या प्राकृत अनुभूतियों के कारण, महादेवी वर्मा के भाव वेदनामय हो चुके हैं। कवि जीवन के आरम्भ से ही वह परम-सत्ता सखिदानन्द परमात्मा में लीन होने की लालायित रही हैं, परन्तु कवियित्री का परमात्मा निरुण और निराकार होता हुआ भी सत्ता के अणु-अणु में व्याप्त है और प्रकृति के प्रच्छन्न रूप में वह कई बार अपने प्रियतम से साक्षात् भी कर चुकी है। यह जीवन समुद्र में एक घृन्द के समान लुप्त और महत्त्वहीन है और अन्त में उसी परमानन्द रूपी समुद्र में विलीन हो जाना ही इसका परम ध्येय है, परन्तु जीवन की वास्तविक सार्थकता तो इसी में है कि जीते-जी इसी, रूप में, इस आत्मा के रहते हुए ही उस परमात्मा की प्राप्ति कर लिया जाए और इसी में उसकी अनुभूति हो। कभी कभी कवियित्री सचमुच यही अनुभव करने लगती हैं और तब मुक गलत से गा उठती हैं—

'बीन भी हूँ मैं तुम्हारी,

रागिनी भी हूँ ।"

परम-सत्ता की वीणा और उसका राग, नदी का किनारा और नदी में यह रहे जन की धारा वह स्वयं धन जाती है और यही है रहस्यवाद

का परमोत्कर्ष, रहस्यवाद का परमोत्तर रहस्यवाद की चरम-सीमा इस अवस्था में पहुँच कर कवियित्री अपने में परमात्मा का और परमात्मा के अपना प्रतिबिम्ब देखने लगती हैं। जीवात्मा और परमात्मा एक हो जाते हैं उस अवस्था में शरीर और उसी अवस्था का वर्णन करती हुई कवियित्री कह उठती हैं—

"हूँ तो मैं, वह हीन,

मयासिनी भी हूँ ।"

परन्तु प्रियतम से मिलाप मदा तो रहता नहीं। कभी रात के अन्धेरे में आकर वह मिल आता है और दिन होने पर फिर वही एकाकीपन, कभी तारों में उसकी झलक दिखाई देती है और सूर्य के उदय होने पर फिर वही पीडा, कभी आस-कणों के द्वारा वह अपना संदेश दे जाता है और प्रभात होते ही फिर वही मौन। जब ऐसा अनुभव कवियित्री को होता है, तो वह उसका हृदय, उसका कवित्व, उसकी भावनार्थ—सब कुछ मौन हो जाता है, वेदना विद्वान होने के कारण उसके मुँह से आवाज नहीं निकलती। उसी समय अपने हृदय को सम्मोहित कर के कवियित्री पृथ्वी है—

"आम क्यों तेरी बोला मौन ?"

यह तो हुआ जीवात्मा और परमात्मा के बीच सम्बन्ध के विषय में परन्तु प्रकृति का भी उसमें बहुत बड़ा हाथ है। परमात्मा से साक्षात् तो प्रकृति के रूप में ही हो सकता है न। प्रकृति ही तो है, जिससे उस निराकार नियन्ता की शक्ति का पता चलता है इसलिए प्रकृति के महत्त्व की कवियित्री उपेक्षा नहीं कर सकती। पर प्रकृति

(शेष पृष्ठ १६६)

‘शकुन्तला-नाटक’ में नैतिकता ?

[श्री स्वामिनारायण टुवे]

महाकवि कालिदास विरचित ‘शकुन्तला नाटक’ के दो पात्र दुष्यन्त एवं शकुन्तला अन्य वर्णित कथा के पात्रों से सर्वथा भिन्न हैं। वहीं वे पात्र मर्त्य लोव के हैं तो वहीं स्वर्ग के। किन्तु प्रस्तुत नाटक में दोनों लोकों का अद्भुत सामंजस्य बतला कर उक्त पात्रों का पुराणों की कथा से उद्धार कर यथार्थ जीवन में ला दिया है। इस जीवन में आने से उनका पतन और उत्थान होना मानवीय स्वभाव के अनुकूल है। समझ है यह कवि के तत्कालीन परिस्थिति का नमूना हो। हमें यह परिहासित करवाना है कि वास्तव में उनका नैतिक पतन हुआ अथवा उत्थान।

बई समालोचकों का ध्यान है कि उन दोनों पात्रों का नैतिक पतन नहीं हुआ है। उनका कहना है कि दुष्यन्त एक प्रकृति सूत्र द्वारा संचालित एक मानव मात्र है। वह प्रकृति के नियमों का उल्लंघन नहीं कर सकता। वह देवता अथवा सन्ध्यासी तो नहीं है जो अपने मनोविचारों को रोके। यौवनावस्था में वह स्वाभाविक है कि मानव में वासना जागृत हो और उसे परिपूर्ण करने के लिए मिलन की अभिलाषा करता हो। सौवर्ष की प्रदिमृति नारी का सृजन तो इसी कार्य का एक महत्वपूर्ण अंग है। एक प्राकृतिक एवं निश्चित समय पर दोनों का मिलन होता है और प्रकृति उन दोनों द्वारा अपना काम अबाध गति से परिष्कृत कराती है। अतएव दोनों के पारस्परिक संयोग द्वारा सस्कृति का विकास होता है। स्त्री पुरुष के प्रति आकर्षित होती है और पुरुष स्त्री का प्रति। जब राजा दुष्यन्त अपने पूर्ण यौवनावस्था में वनभ्रमण करता है तो उसे साक्षात् लावण्यवती शकुन्तला का दर्शन होता है। वह राजा वन के आहातों को भी सहन कर

सकता है किन्तु प्रकृति के आकर्षण को दूर नहीं हटा सकता। वह तो कोई साधु, सन्ध्यासी अथवा बैरागी नहीं है जो अपने मनोविकारों को यम, नियम, सयम द्वारा रोके। वह तुरन्त शकुन्तला के दर्शन से आसक्ति रूपी पुष्प वाणों से विंध जाता है। आँख तो सौन्दर्य को देखना चाहती हैं। “आँखें सौन्दर्य की प्यासी, आँख से आँख मिलेगी।” अतएव आँखों ही आँखों में दो प्राण स्पष्ट हो गये और उनका पारस्परिक परिचय, प्रगाढ़ प्रेम एवं मिलन का पुष्प धन कर बिरसित हो उठा।

इन लोगों का समर्थन है कि उस समय के राजाओं में बहु विवाह प्रथा थी, वे जिसे चाहे पसंद करते और उनके साथ विवाह कर लेते। उनका कहना है कि शकुन्तला को अभिवाणी समझ कर ही दुष्यन्त ने उसके साथ प्रेम प्रस्ताव किया। उसे अपने मन पर विरवास या अतः शकुन्तला के प्रथम दर्शन से ही उसने उसे अपना समझा। वह अपने को सजनों की श्रेणी में समझा या अतः उसका कार्य शास्त्र सम्मत ही रहेगा।

उपरोक्त इनीलें कथनों के खेल सी नचती है। मनुष्य के प्राकृतिक धर्म को देख कर इन उसे नियति का खिलौना नहीं बना सकते। दुष्यन्त सहस्र चक्रवर्ती राजा को अपरिचित नारी को सहसा अपनाना नहीं चाहिए। उसकी स्वयं की पत्नियाँ भी भत वासना तो परिपूर्ण हो गई थी यह प्राकृतिक प्ररन ही नहीं उठना चाहिए। दूसरी बात यह है कि कवियों के पवित्र आश्रम में अपनी काम वासना को चरितार्थ करने का यह अन्धा उपाय नहीं है। यह निश्चित है कि उसका नैतिक पतन हुआ। क्या निः आहार निद्रा

भय मधुनय सामान्य एतद् पशुभिर्नराणाम् ।”
 आहार मित्रा आदि अन्य बातें मनुष्यों के समान
 पशुओं में भी पाई जाती । मनुष्यों को चाहिए कि
 वे समय नियम से काम ले और कहीं भी किसी
 रीति या धर्म के लिए देख कर इस प्रकार मोहित
 न हों । मनुष्य का प्रथम कर्तव्य है कि वह नीति
 का पालन करे यही हमारी अनादि संस्कृति
 कहते आ रहे हैं । किन्तु दुष्पन्त ने इसका
 उल्लंघन किया ।

सामाजिक दृष्टिकोण से भी देखा जाये तो
 हम यह मान सकते हैं कि तत्कालीन समाज में
 यह विचार प्रणाली तो अत्यन्त प्रचलित थी । किन्तु
 इसका यह अर्थ कदापि नहीं है कि पवित्र आधर्म
 की भोली कन्या को अपने व्याह के योग्य समझे
 तपोवन की तापस कन्या पर सुख होना नीति
 द्वारा स्थापित समाज की दृष्टि से अत्यन्त
 अशोभनीय कार्य है । मनुष्य को अपने बिलास
 को सीमित करना चाहिए । सामूहिक समाज का
 अङ्ग ही नीति है । दुष्पन्त ने इस सर्व सामान्य
 नैतिकता का पालन नहीं किया । उसने अपने
 हृदय पर अनुशासन एवं समय को नियंत्रण का
 प्रभाव रखा । तत्कालीन युग की संस्कृति से परि-
 लक्षित होने पर हमें विदित होगा कि वह भारत
 का सर्वभावेन सपन्न प्रधान सभ्यता का युग था ।
 उस युग के अनुसार राजा का यह कार्य तो सच
 सुख अनैतिकता प्रदर्शित करता है । तब तो द्विप
 कर वही सवाद सुनना, दर्शन करना आदि पाप
 समझा जाता था । तब राजा दुष्पन्त का प्रथम
 दर्शन में ही तापसी कन्या को अपने योग्य सम-
 झना उचित नहीं है ।

विदूषक राजा को जब राजमाता का सदेश
 सुनाता है कि उन्हें घर लुनाया है तो वह उस
 आदेश का उल्लंघन करता है क्योंकि उसे शत्रुताला
 से प्रेमालाप करता है । वह तपोवन की रक्षा की
 आड़ लेकर रह जाता है । और तो और प्रेम में
 विप्लवाधा न हो अतः विदूषक के साथ अपनी सारी

सेना लौटा देता है । प्रेम प्रकरण की बातें तो
 विदूषक से छिपी नहीं थी अतः वह निर्भीकता से
 व्यंग्य पूर्वक कहता है—‘तो अब यहाँ राने पीने
 की सामग्री इकट्ठी कर लो क्योंकि मैं देखता हूँ
 तुमने तपोवन की उपवन बना लिया है ।’ इस
 प्रकार हम देखते हैं कि माता की आज्ञा का
 उल्लंघन करना एवं प्रिय विदूषक से बात छिपाना
 ये दोनों बातें दुष्पन्त में पाई जाती हैं । इन बातों
 के अतिरिक्त राजा महर्षिकण्व के आने के पहले ही
 भाग जाता है । यदि उसे तपोवन का रक्षण करना
 था तो कम से कम तपोवन के अधिष्ठाता का तो
 दर्शन करके जाना था । शत्रुताला में उसके
 पालक महर्षि कण्व की बिना आज्ञा पाय बिबाह
 कर लेना उचित नहीं जँचता । ये सब लक्षण
 दुष्पन्त के नैतिक पतन को प्रदर्शित करते हैं ।

हमारे यहाँ राजा को ईश्वर का अंश माना
 जाता है । वह प्रजा का प्रतिनिधि होता है, अतः
 उसे प्रजा की रक्षा करनी चाहिए । किन्तु दुष्पन्त
 को देखते हैं तो वह प्रजा का रक्षण न होकर
 भ्रष्ट चला जाता है । तपोवन की रक्षा के निमित्त
 वन में जाकर प्रजा की कन्या को अपनी उपभोग
 की वस्तु बना लेता है । क्या यह उचित अतः
 नैतिकता नहीं है । काम के प्रबल आक्रमण पर
 प्रजा के प्रतिनिधि की समर्पित रहना चाहिए था ।
 क्योंकि राजा हमारा आदर्श होता है । उसका
 कर्तव्य है कि वह स्वयं उच्च स्तर पर पहुँच कर
 प्रजा को सम्मान पर लगाये । प्रजा राजा का
 अनुसरण करती है । राजा ही ऐसा भ्रष्टाचार
 करे तो प्रजा क्यों नहीं करेगी । राजा दुष्पन्त को
 सुधीन सरल, एक सभ्यता की, और ध्यात, देश,
 चाहिए था । इस अभाव में उसका शारीरिक पतन
 अवश्य है ।

शत्रुताला प्रभु नन्द की प्रधान नायिका
 है । वह अप्सरा की कन्या एवं क्षत्रिय द्वारा
 पालित है । तपोवन गण संगति से ससर्ग से वह
 भोली और सरल हृदय बन जाती है । किन्तु

भोले हृदय पर भी कामदेव अपना पुण्य वाण छोड़ ही देता है, परिणाम स्वरूप दुष्यन्त के प्रथम दर्शन से ही वह मोहित हो जाती है। वह दुष्यन्त को मन से सर्वगुण सम्पन्न समझ कर उस पर अपना पूरी विश्वास कर लेती है और उसे अपना जीवन साथी बना लेती है। नैतिकता के समर्थकों का कहना है कि वह प्रकृति पोषित कन्या थी। वह तो कोई सम्पासिनी न थी जो काम जो दयाये। वह दुष्यन्त परिलक्षित कर पहिचान लेती है राजा भी उसी के समान कामातुर है। तब शकुन्तला की सहज सदैवना एव सहृदयता प्रेम भाव से परिलक्षित हो जाती है और अन्त में दुष्यन्त के प्रेम निमग्नता को स्वीकार करती है। जब उसके घर ऐसा व्यक्ति आता है कि जो उसके सहज विरसित भावों बिना बाधा पहुंचाये पूर्ण घर दे तो वह क्यों न आत्मसमर्पण करे।

इस नैतिकता की दलीलें सब व्यर्थ हैं। किसी अपरिचित पुरुष के प्रथम दर्शन से ही उसे ऐसी आशा का न होनी चाहिए जो भावी जीवन को कलक्षित कर दे। वह दुष्यन्त को देख सोचती है "इस पुरुष को देख क्यों मेरे मन में ऐसी यात उपजती है जो तपोवन के योग्य नहीं।" तत्परांत वह दुष्यन्त के प्रति अपना प्रेम निरव्यथा से प्रदर्शित करती है और साथ ही तपोवन की तपस्वी सखियों से कान वासना की चातुरी भरी बातें शुरु कर देती है। उसमें वह पासना राजा के श्रम दर्शन से जागृत होने पर उसे अपना प्रेमी मान लेती है इसलिए त्रिना सखाय से परास्त में दुष्यन्त से बार्तालाप भी करती है और साथ ही साथ सौतेले के प्रति डाह भी करती है। यह तापसी और वह भी अविवाहित कन्या के लिए सर्वथा अनुपयुक्त है।

कन्या को बड़ों से आज्ञा स्वयं को दूसरे के प्रति अर्पण करके समय लेनी चाहिए। भारतीय संस्कृति में नारी स्वतंत्रता की भत्सना की गई

है। यहाँ शकुन्तला कश्यप ऋषि के अनुमति की उपेक्षा कर दुष्यन्त को आत्मसमर्पण कर देती है। विनयी अनैतिकता है। बाद में महर्षि द्वारा अपराध क्षमा कर देने पर भी शकुन्तला को परचाताप नहीं होता यह कितना घोर पतन है। राजा दुष्यन्त एव शकुन्तला के पापाचार में केवल पुण्य की रेखा उनका विवाद कर लेना ही स्वीकृति है। इसके अभाव में तो वे व्यभिचारी ही कहलाते। इस माधव विवाद के कारण ही उनकी उन्नति हुई।

पाचवे अंक में शकुन्तला के दर्शन राजा दरबार में होते हैं। वह अपने गतजीवन का परिचय राजा को देती है किन्तु राजा उसे भूल जाता है। जब राजा को धन और अर्म की सूझती है। वह भावावेश में शकुन्तला को छली अनारी तक कह देता है। यहाँ पर बहो शकुन्तला का योग्य सम्पन्न एव तनोमय रूप को समझ देखकर राजा पुन मदन बाणों से विंध जाता। अब वह उस और आकर्षित नहीं होता जैसा कि प्रथम हुआ था। उस समय 'अखिलें सौन्दर्य की प्यासी का प्यान नहीं रहता। अन्त में धर्मपत्नी का त्याग होता है जो मानव जीवन की सबसे बड़ी धुष्टता है।

उत्थान—महारवि कालिदास ने दोनों के पापों का शमन करने के लिए और उनमें स्वाभाविकता लाने के लिए दुर्वास राप की अवतारणा की थी। शकुन्तला अपने तापसी जीवन को संकलतापूर्वक नहीं निभाती है। उसका आत्म पर्यव्य है कि वह अतिथि की सेना करे। किन्तु वह दुष्यन्त के प्रेम में तपोवन के कर्म को भूल जाती है और तपोवन भूमि को अपवित्र कर देती है। दुर्वास का यह देखा नहीं गया कि तपोवन को शकुन्तला प्रेमी का उपवन बना रही है और अतिथि संस्कार को भूल रही है। तपोवन को अपना प्रभुत्व बताना था अतः वही दुर्वास के रूप में गरजकर बोल उठा 'अय अह

यो' (यह मैं थाया हूँ) 'देखो सचेत किया जा रहा हूँ' सबल जाओ नहीं तो फल भोगना पड़ेगा।' एव शत्रुन को शाप मिला उस तपस्वी का जिसकी आज्ञा का उसने उल्लंघन किया था। उदिया अतिथि देवता के लिये बनाई गयी थी पति द्रवता के लिये नहीं। इसी शाप के द्वारा शत्रुन्तला को प्रिय का विभोग होता है और विपरीत आचरण का परिताप होता है। विरह प्रत धारण करने से प्रायश्चित्त पूर्ण हो जाता है और मिलन की कमावट दूर हो जाती

है। इस प्रकार अन्त में शत्रुन्तला अपने नेतिप पतन से उदयान कर लेती है।

इसी प्रकार नेतिपता से पतित दुष्यन्त का न्यभिचार एवं वन्द्यलता शाप के द्वारा बहुत कुछ दब जाती है और वह शत्रुन्तला त्याग के फलन से बच जाता है। नाट्य के अन्त में हम उनके मानवीय दुःखलता समझकर भूल जाते हैं और वे दोनों पात्र हमारी सहानुभूति के पात्र बन जाते हैं।



(शेष पृष्ठ १६० का)

नरवरता और जीवन की कुछ भँगुरता में साम्य देखकर दोनों में एक ही गुण देख कर, कत्रियित्री का इदय गा उठता है—

'विस्तने मुरकाने को पूव,
उदय हाता दि नै को चन्द ।
वरसन को भरत है मय,
दाप जलता होन को मन्द ॥
यहाँ किमका सम्भत मोहन,

को अतिषा का जीवन ।

ऐसा सुन्दर समन्वय है प्रकृति और जीवन का। 'दीप' प्रतीक है जीवन का। पहले तीन पदों में प्रकृति का वर्णन करके कत्रियित्री कहती है कि जैसे प्रकृति की सज बस्तुएँ समाप्त होने के लिए ही अस्तित्व में आई, उसी प्रकार यह जीवन भी, जीवन रूपी ज्योति भी किसी दिन मन्द पड़ जाणगी और अपना अस्तित्व समाप्त करके उसी परम-ज्योति में विलीन हो जाणगी। परमात्मा, जीवात्मा और प्रकृति तीनों साथ-साथ हैं, तीनों वास्तव में एक हैं, यदि कोई भावुक मुलम्मा हुआ इदय तीनों की एकता को समझ सके तो।

महादेवी बर्मा परमात्मा को सर्वत्र सृष्टि का स्रष्टा और प्रकृति का प्रयोज्य मानती हैं। उनके विचार में परमात्मा एक परम शक्ति है—विशाला सिन्धु, और आत्मा उसका एक छुट्टा अंग है—एक सूँड़। अपनी कविताओं में वह बार बार यही विचार अभिव्यक्त करती हैं। एव छुट्टा शक्ति एव महान् शक्ति में समा जाने का प्रयास है, परन्तु समा वह तभी सकती है जब वह महान् शक्ति की महानता का अनुभव करले, प्रकृति के रूप में उसकी सेवा को समझ ले, प्रकृति के अणु-अणु में उसकी कलक का आभास करने लगे। परमात्मा स्वयं तो निराकार है, हमारे सामने केवल प्रकृति के रूप में ही आता है, और जीवात्मा यदि उससे मिलना चाहे तो प्रकृति में ही उसे ढूँढ कर, अपने अस्तित्व का अपनी चेतना को उसी में विलीन करके एक हो जाए।

यह है परमात्मा, जीवात्मा और प्रकृति का परस्पर सम्बन्ध, जो हमें महादेवी की कविताओं में मिलता है।

हिन्दी साहित्य में मूर और तुलसी का स्थान

[श्री विश्वम्भर 'अद्वय']

मूर और तुलसी दोनों ही हिन्दी के महाकवि और अपने युग के सृष्टा हैं। दोनों महाकवियों ने अपनी साहित्यिक प्रतिभा से हिन्दी-साहित्य को ही नहीं अपितु विश्व साहित्य को चमत्कृत किया है। हिन्दी के आलोचक मूर और तुलसी का तुलनात्मक अध्ययन करते समय बड़े असमंजस में पड़ जाते हैं कि किस कवि को अपेक्षाकृत उच्च स्थान प्रदान दिया जाय। 'मूर-मूर तुलसी सखी' पाली वक्ति को लेकर हिन्दी में घोर वाद-विवाद हुआ है। कुछ विद्वान इस उक्ति को सत्य प्रमाणित करके मूर को उच्च आसन पर आसीन कर देते हैं, किन्तु कुछ आलोचक इसे सर्वदा भ्राम्य सिद्ध करत हैं। इस उक्ति का अर्थ यह है कि मूर 'मूर्य' के समान और तुलसी 'चन्द्रमा' के समान है। यह सब विनिर्दिष्ट है कि सूर्य का गौरव चन्द्रमा से अधिक होता है। क्योंकि चन्द्रमा का स्वयं का प्रकाश न होकर मूर का प्रकाश का प्रतिफलन मात्र होता है। इस प्रकार मूर तुलसी से अधिकाधिक गौरवपूर्ण-पद पर आसीन हो जाते हैं। और यदि मूर चन्द्र के गुण धर्म पर विचार किया जाय तो स्पष्ट होगा कि सूर्य प्रखर किरणों से युक्त प्रकाश प्रज होने के कारण ससार से पालिमा युक्त अन्धकार को नष्ट करता है और प्रकाश फैलाता है—सूर्य के प्रकाश के समक अक्षांश की कोई वस्तु नहीं टिक सकती तथा चन्द्रमा शुभ, नीतल और शांतिदायिनी किरणों से युक्त होता है और इसका कार्य ससार में शुभ नीतल और शांतिप्रद किरणों को फैलाने ससार को आनन्दमय और आनन्दमय बनाना है। हम उक्ति को इसी तात्पर्य को लेकर मूर तुलसी के वाक्य को पढ़ा करेंगे।

वाक्य-वैज — मूर और तुलसी दोनों ही भक्त कवि हैं। दोनों ही पहिले भक्त हैं और बाद में कवि किन्तु एक कृष्ण का भक्त है तो दूसरा राम का यदि एक के 'सागर' में कृष्ण भक्ति का लहरें आलोकित हो रही है तो दूसरे का 'मानस' राम भक्ति की तरंगों से परिपूर्ण है। यह भी सत्य है कि दोनों की भक्ति सखीर्ण धार्मिक मान्यताओं तक ही सीमित नहीं रही है। किन्तु फिर भी दोनों का भक्ति प्रेरक दृष्टिकोण कुछ भिन्न है। अपने अपने दृष्टिकोण का प्रभाव दोनों के वाक्य में पूर्ण रूप से पड़ा है मूर की भक्ति अपने हाट का प्रतिस्वाभावा है और तुलसी की सेनक भाव की, अतः मूर में भावा का उन्मेष अधिक है और तुलसी में मर्यादा का। मूर के इन्द्रदेव यदि लोक रत्न हैं तो तुलसी का लोक रत्न। एक में मानव भावनाओं का खुलकर चित्रण है तो दूसरे में एक सीमा का साथ। मूर अपने इन्द्रदेव कृष्ण की सीलाओं के चित्रण में ही अधिक रम हैं जबकि तुलसी का 'यान समान का "वचस्था, समान का बह्याल की आग भी गया है। "नक काव्य म" धर्म ही मयादा का साय-साय समान की व्यवस्था है लोक शिक्षा का आदेश है। न जान किन दुखी लज्जा की इस कवि में सहारा नवर जीवन का लक्ष्मी मात्रा में चलन का उपदेश दिया है और फिर धर्म, दशम और समान की व सब ऊँची शिक्षाओं साक्षात् की बड़ी सुन्दर मात्र लक्ष्मी में सजाई गई है। स्वयं की एक एक बात बड़ी सरलता और चतुराई से निःकालकर कवि ने रत्न की भाँति जड़ का है जिसकी पमर बना पुरानी नहीं हा सन्ता।"७ इस प्रकार तुलसी का क्षेत्र अपेक्षाकृत अधिक विस्तृत है। चूँकि मूर

को कृष्ण न लोक रत्न रूप का ही चित्रण करना था अतः उनका क्षेत्र कृष्ण के वाय, क्रिआर और युगवस्था के अनारम्भ रूप तक ही सीमित रह गया किन्तु तुलसी व नायक राम-लाव रत्न हूँ अतः उनका क्षेत्र मानव-जीवन के प्रत्येक पक्ष, प्रत्येक रूप तक विस्तृत है। निस्संदेह तुलसी ने मानव जीवन की प्रत्येक मनोवृत्ति का पहिचाना है उनका हाण्ट मानव जीवन के प्रत्येक पहलू से टकराता है।

रस — किसी कवि के वाक्य को परख करते समय दो आधार भूत तथ्यों को सर्वप्रथम दृष्टि में रखना होता है व य हैं कि उसने काव्य में कहाँ तक भाव पक्ष और कला पक्ष का निर्वाह हुआ है। भाव पक्ष अपेक्षाकृत अधिक महत्त्व रखता है और भाव पक्ष में सबप्रथम 'रस' पर विचार किया जाता है। 'नैसा वि' उपर सफत किया जा चुका है कि मूर का क्षेत्र सामित था, उन्होंने बाल्यकाल से लेकर युगवस्था तक ही अपने का सीमित रखा और साथ न लोक रत्न रूप को भी नहीं मुलाया। इस प्रकार मूर वाल्या वस्था से लेकर युवावस्था तक का मधुर ब्रिडाआ का चित्रण ही अपन पाय में कर सके, इसका आगे जाने की उन्होंने आवश्यकता ही नहीं समझी जबकि तुलसी ने जीवन के प्रत्येक रूप को अपने काव्य में चित्रित किया है। मानव जीवन में बाल्यकाल और यौवन-काल ही स्वर्णीय काल मूर ने इन्हीं स्वर्णीय काल का चित्रण अपन वाक्य में किया है। तत्कालीन धर्म से उदासीन और आक्रमणकारियों से आक्रान्त जनता कृष्ण के बाल्यकाल और यौवन काल की मधुर भाँड़ी को मूर के काव्य में पाकर अपनी सुनिबुधि खो बैठी, निराश और जर्जरित हृदय फिर से आशा से लहलहा गे। वास्तव में मूर का यह कार्य खुप और महान था और इसीलिए मूर महानवि माने जाते हैं। "बाल्यकाल और शृद्धार के क्षेत्रों

का पितना अधिक दूषाटन मूर ने अपनी उद् योखों में किया है, उनका कितना और कवि ने नहीं। इन क्षेत्रों का काना रोना वह मूर थाये थे। उक्त दोनों रसा के प्रवक्ता इति भाव के भीतर की जितनी मानसिक वृत्तियाँ और दशाओं का अनुभव और प्रत्यक्षीकरण मूर कर सके उतनी का राई और नहीं। हिन्दी में शृद्धार का रम राजत्व यदि किसी ने पूरा रूप से दिखाया तो मूर ने इन दोनों क्षेत्रों में तो महानवि न माना औरों के लिए उद्ग्रा हा नहीं।¹¹⁴ मूर के काव्य में शृद्धार और रात्मत्व के अतिरिक्त शौत रस की भी अनुपम धारा प्रवाहित हुई है। शृद्धार और वास्तव्य रस का जैसा पारपाक और विस्तृत चित्रण मूर के काव्य में हुआ है वैसा तुलसी में दुर्लभ है। मूर के अनुकरण पर तुलसी ने कृष्ण गीतावली और 'गीतावली' की रचना की है, किन्तु वह मूर की भाँति सफन नहीं हो पाये हैं। वास्तव में मूर के बाल्यकाल के स्वभाविक और मधुर चित्रों का भण्डार तुलसी में भी नहीं है। तुलसी ने भी शृद्धार का सुन्दर वर्णन अपने काव्य में किया है लेकिन उसमें मूर के समान नैसर्गिक भावोंके नहीं है। इसका कारण यह है कि तुलसीदास जी मर्यादा का ध्यान रखते थे। इसके बावजूद भी तुलसी ने काव्य में सयोग शृद्धार की मधुर भाँटियाँ मिल ही जाती हैं —

धीनक ही देवी तर्ह राधा नैन विशाल भाव दिये रोही ।
सूर रघाम देखत ही रीमें नैन नैन मिलि पही टगोरी ॥

शृङ्गार के वियोग पल का भी वर्णन दोनों
कवियों ने अत्यन्त मर्मस्पर्शी किया है किन्तु सूर
का वर्णन अधिक विस्तृत और स्वाभाविक हुआ
है । 'वियोग की जितनी अन्तदशाएँ हो सकती
हैं, जितने दर्दों से उन दशाओं का साहस्य में
वर्णन हुआ है और सामान्यतः हो सकता है वे
सब उसके भीतर मौजूद हैं । पके हुए अंगूर
के गुच्छे में झलकते हुए रस की तरह गोपियों
की विरह-जनित वेदना इन पंक्तियों से छलकी
पड़ती है :—

जितदिन बरसत नैन हमारे ।
मश रहत पावत कतु हम पर लवने रघाम सिधारे ॥
और भी :—
थिनु गोपाल बैरिन भई कुंठे ।
रघ ने ताना कलत अति सीतल जब भई विषम उवाक
की तुले ॥

वात्सल्य रस वर्णन में रत सूर यद्वितीय है ।
बाल मुनभ-पेण्डाओं का जैसा मनोरम, स्वाभाविक
और हृदयग्राही वर्णन सूर ने किया है । वैसा
तुलसी भी नहीं कर सके । बितना स्वाभाविक,
मधुर और तन्मयकारी कृष्ण के बाल्यकाल का
वर्णन है इन पंक्तियों में :—

जलोवा हरि पावने मुलावे ।
हमारे मशारे दुलारने जोई सोई कतु गाजी ।
मेरे लाल की बाकरी जिदिया काहि ग बाति सुधारे ॥

इसके अतिरिक्त हास्य, करुण और शान्त रस
के भी कुछ पद हमें 'सूरसागर' में मिल जाते हैं ।
तुलसी यद्यपि मर्यादावादी थे तदपि उनके काव्य
में यत्र-यत्र हास्य के उदाहरण मिल ही जाते
हैं । तुलसी को निम्न पंक्तियों में हास्य की छटा
चित्ती निर्मल और हृदयग्राही है ।

छ रामचन्द्र सुल

विष्णु के वाग्य उदायी तपी पतवारो मठाश्रितु नारि
दुखारे ।
गोठम तीव्र तरी 'तुलसी' सो कथा सुनि के वृंद
सुरारे ॥

हैं वे मिला सब चन्द्रमुखी परसे पद महल वंज
लिहारे ।
दीन्दी मलो रघुनायक जू । कदना तरी मान को पगु
धारे ॥

हास्य में सूर भी तुलसी से पीछे नहीं है ।
बाल मुनभ-पेण्डा के चित्रण में किस कुरालता से
सूरदास ने भी हास्य की अवतारण परवी है ।
मेधा मांदि दास चटुत विष्णवो ।

गोभों कहल मोल को लोनों बीच जमुमत कांय बाग्यो ॥
गोरे नन्द जलोदा गोरी दुम कत क्याम सरीर ।
सुटकी है ई ठँसत स्वाल सब भिरे देल बलवीर ॥
तू मोड़ी को मारन लीजो दाउदि कबहु न कीर्न ।
मोहन को मुख दिसि समेत लखि अनुमति अति मगरीक ॥

कविता की इसी सर्गिकता, स्वाभाविकता और
मधुरता के कारण सूर भारतीयों के हृदयाधीन थे
सुने बने हुए हैं । किन्तु सूर ने शृङ्गार, शान्त,
करुण आदि रसों का ही वर्णन अपने काव्य में
किया है जबकि तुलसीदासजी ने इन रसों के
अतिरिक्त वीर, रौद्र, अद्भुत, वीभत्स और भया-
नक रसों का भी सुन्दर चित्रण अपने काव्य में
किया है । गीररस की कितनी सुन्दर अभिव्यञ्जना
है इन पंक्तियों में—

जो हो बर अनुत्तरन पावै ।
ती रन्ध्रमहि निधोरि बैत री अति सुधा मिर नावो ॥
है पातात दको व्यावलि कृतु कृपड महि लागो ॥
मेद मुनन करि भातु बरिरो तुरन राहु दे तावो ॥
शिव बँद बरबस ताको जरि ली प्रभु प्रभुन कहारो ॥
पटको भीषु मृषक बवो सबदि की पाउ पहावो ॥

• इसी प्रकार वीभत्स रस का भी पूर्ण परिपाक
तुलसी के काव्य में है ।

ओम्मी की ओरों को, शीतल की सेही बाँधे,
 सुँड क कमल छपर किये कोरि कै ।
 ओगिनी सुँड-सुँड बनी वापसीं सी,
 तीर तीर बैठीं सो समर सरि रोरि कै ॥
 सोनिव सो सनि-सनि गुदा खाव सगुधा से,
 प्रेत एक पियत बहोरि घोरि घोरि कै ।
 'तुलसी' बैठाव भूत साथ लिष्ट भूतनाथ,
 हेरि-हेरि हंसन है हाथ-हाथ ओरि कै ॥
 'कवितावली' और रामचरितमानस के
 सुन्दर काण्ड में रौद्र रस का भी बहुत सुन्दर
 चित्रण तुलसी ने किया है। भाव और भाषा की
 दृष्टि से तुलसी का रौद्र रस का वर्णन अद्वितीय
 है। यथा—

बालभी विसाख विकराज उवाक जाल मानो,
 छोक कीलिये को काल रसना पवारी है ।
 कैषो ह्योम शीपिका मरे हैं भूरि भूमरुह,
 बीररस बीर तरवार मी उचारि है ॥
 निरुन पक्षियों में अद्भुत रस का सुन्दर
 परिभाषा हुआ है—
 भीषी दुरा 'तुलसी' कह्यो पै द्विप'

उपमा को समझ न आयी ।
 सानी प्रत्यक्ष परस्पर की नभ
 लोक लसी कपि को पुकि धायी ॥

इस प्रकार जहाँ काव्य में रस-वर्णन का प्रश्न
 है, तुलसी ने अपने काव्य में सभी रसों का बड़ी
 कुशलता से निबंद्द किया है जबकि सूर ने केवल
 दो अथवा तीन रसों का। किन्तु जहाँ तब
 शृंगार आदि रस के वर्णन का प्रश्न है, सूर
 'सूर्य' की भाँति तुलसी को भी अपने समक्ष फीका
 कर देते हैं।

गीत-काव्य :—सूर ने अपने 'सागर' के
 सम्पूर्ण छन्दों की रचना गीति शैली में की है।
 जबकि तुलसी ने केवल 'गीतावली' 'कृष्णगीतावली'

और विनय पत्रिका के छन्द ही गीतिशैली में रचे
 हैं। सफल 'गीत काव्य' में कविता के शब्दगत
 भाव सौन्दर्य के साथ संगीत का अपूर्व नाद-
 सौन्दर्य भी होता है। इसीलिए गीत को 'कविता
 और संगीत के सोहाग की दैन' कहा गया है।
 निस्संदेह सूर और तुलसी सफल गीतकार हैं
 किन्तु सूर इस क्षेत्र में तुलसी से कई पग आगे हैं।
 'कृष्णगीतावली' तथा 'गीतावली' की रचना
 तुलसी ने सूर के अनुकरण पर की है तथापि
 उनमें सूर के समान नैसर्गिक भावोद्गम नहीं
 मिलता। सूर के गीति-काव्य में कविता के
 अनुपम सौंदर्य के साथ-साथ संगीत का भी
 अपूर्व सौष्ठव मिलता है। 'सूर के सजग होते
 न जाने कितनी राग रागनियाँ सजग हो उठीं
 उस गायक की बातें आज भी भारतीय संगीतिहों
 की साधना की वस्तु हैं।' "सूर सागर में
 कोई राग या रागिनी न छूटी होगी, इससे यह
 संगीत प्रेमियों के लिए भी बड़ा भारी खजाना
 है।" वास्तव में सूर के गीत काव्य के समान
 कविता और संगीत का ऐसा अद्वितीय सगम
 अन्यत्र मिलना दुर्लभ है। तुलसी की 'विनय
 पत्रिका' शान्त रस के पदों का एक अपूर्व कला
 ग्रन्थ है। विनय-पत्रिका के पदों की तन्मयता
 तथा मधुरता अद्वितीय है। "तुलसी की गीति
 भावना में दास्य भाव की उपासना है, पर यदि
 प्राचीन काल में अकेला कोई ग्रन्थ शुद्ध गीति-
 भावना को लेकर लिखा गया कहा
 जा सकता है तो वह 'विनय पत्रिका' है।" छ
 यह कथन सर्वोपरि में सत्य नहीं तो किन्हीं अंशों
 में तो सत्य है ही।

शैली:—तुलसी ने अपने समय की प्रचलित
 काव्य शैलियों को अपना कर उनमें अपूर्व सम्पूर्ण
 सफलता अर्जित की है। तुलसी ने बीर गाय-

काल की छप्पय शैली में 'कवितावली' के कुछ छन्द, जायसी आदि सूफी कवियों की दोहा-चौपाई शैली में 'राम चरितमानस', राम आदि भाग्य की कवित्त-सवैया शैली में 'कवितावली' तथा विद्यापति की गीत पद्धति में 'विनय पत्रिका' गीतावली आदि की रचना है। इनके अतिरिक्त तुलसी ने 'रामलला महद्' जैसे घरेलू गीतों का भी प्रयोजन रचा है। जब इस सूर की रचना शैली की ओर दृष्टिपात करते हैं तो स्पष्ट होता है कि सूर ने केवल गीति शैली में ही अपने सम्पूर्ण काव्य का निरूपण किया है। इस प्रकार तुलसी ने केवल अनेक भावों और रसों के सफल प्रदर्शन, अथि तु अनेक रचना शैलियों पर भी उनका अपूर्व अधिकार है।

भाषा — तुलसी और सूर के समय साहित्यिक पद्धति पर ब्रजभाषा और अवधी भाषा आसीन थीं। इनके भी दो दो रूप थे, एक सरल गभित रूप और दूसरा लोक में प्रचलित ग्रामीण रूप। तुलसी ने अपने समय की प्रचलित भाषाओं के सभी रूपों को अपनाया। 'मानस' में यदि उन्होंने सरल गभित अवधी भाषा को अपनाया तो 'राम लला महद्' में लोक प्रचलित ग्रामीण अवधी भाषा को इसी प्रकार 'कवितावली' 'गीतावली', 'कृष्णगीतावली', 'विनय पत्रिका' आदि में ब्रजभाषा के दोनों रूपों को अपनाया। इस प्रकार तुलसी का अपने समय में प्रचलित समस्त भाषाओं पर असाधारण अधिकार था जबकि सूर का केवल लोक प्रचलित ब्रजभाषा की मिठास से तुलसी का काव्य रित्त प्रायः है। तुलसी का समस्त भाषाओं पर समान अधिकार उनकी निरूप्य सूर से अधिक महत्ता प्रदान करता है।

अलंकार :— कलापक्ष में अलंकार का बहुत महत्व माना जाता है। अलंकारों से काव्य में सौन्दर्य वृद्धि होती है। सूर से तुलसी ने अपने

काव्य में अलंकारों का प्रयोग प्रचुर मात्रा में किया है। दोनों के अलंकारों का प्रयोग केशव की भाँति खिलवाड़ मात्र नहीं हुआ है। सूर से ने अपने काव्य में अनुप्रास, यमन श्लेष, उपमा उल्लेख रूपकानिश्चोक्ति, अपरुति सन्देह, ध्रुम, प्रतीक व्यातरेक आदि अलंकारों का प्रयोग किया है, किन्तु तुलसी ने इन अलंकारों के अतिरिक्त अपने काव्य में विभावना, विशेषोक्ति, अमरगति, परिकराङ्ग, मीलित, समीलित काव्यलिंग आदि अलंकारों का भी प्रयोग किया है। तुलसी के काव्य में अलंकारों का प्रयोग अधिक भावों के व्यञ्जन के लिए तथा स्वाभाविकता की रक्षा करने में हुआ है। 'कवि की कविता के साथ अलंकार उनी प्रकार चने आते हैं, जैसे वस्त्र के आने पर फूल खिलते चले जाते हैं लेकिन तुलसीदास की कविता के ये फूल कभी सुरभ्रमते नहीं। कभी पुराने नहीं होते। वे अपनी सुगन्ध से सभी के मन को हरा रखते हैं।' सूर में कहीं कहीं अलंकारों का प्रयोग अति पर पङ्क्ति गवा नक्षित होता है किसी किसी छन्द में तो वे उल्लेख, उपमा आदि अलंकारों की झट्टी ली लगा देते हैं जिससे स्वाभिकता दब सी जाती है।

प्रकृति वर्णन — सूर और तुलसी के काव्य में प्रकृति वर्णन अपूर्व है। दोनों के काव्य में प्रकृति का बड़ा ही सजीव और मनोहारी चित्रण हुआ है। आलम्बन रूप में प्रकृति वर्णन या दोनों के काव्य में अभाव है, यद्यपि तुलसी के काव्य में चित्रकूट आदि का प्रयोग अलंकारों में इस रूप में प्रकृति वर्णन मिल जाता है। निरसदह सूर के पास प्रकृति वर्णन के लिए अधिक अवसर था क्योंकि कृष्ण और गोपियों के समस्त काव्य व्यापार प्रकृति की चोड़ में ही होता है, प्रकृति ही उनकी कीड़ा स्थली और सहचरी है। सूर की प्रकृति संवेदन शक्ति है वह भी गोपियों के मुख

दृष्ट में हाथ बँटाती है। वास्तव में सूर ने अपने काव्य में प्रकृति के जो चित्र अंकित किये हैं वे अद्वितीय हैं। सूर के काव्य में प्रकृति का उदीपन रूप में ही चित्रण अधिष्ठ है जबकि तुलसी के काव्य में प्रकृति वर्णन इसके अतिरिक्त प्रकृति के माध्यम से उपदेश ग्रहण करने के रूप में भी हुआ है। किन्तु फिर भी प्रकृति के नाना रूपों और व्यापारों का जैसा सजीव और सुन्दर चित्रण सूर के काव्य में मिलता है वैसा तुलसी में भी हुल्लभ है।

निष्कर्ष—तुलसी के काव्य में सर्वत्र मर्यादा के पालन करने की प्रवृत्ति दृष्टिगोचर होती है जबकि सूर को यह बंधन अपेक्षित नहीं है। "तुलसी की भावुकता है माधुर्य और सौन्दर्य है, कोमलता और मनोहरता है जबकि तुलसी के काव्य में कोमलता है तो कठोरता भी है, माधुर्य है तो ओज भी है, सहजता है तो पांडित्य भी है। तुलसी में क्षेत्र, प्रत्येक रूप से उनका परिचय है जब कि सूर का क्षेत्र सीमित है, मानव जीवन के बाल्यकाल में बचपन का तब के मधुर और विज्ञानमय रूप तब ही उनकी पहुँच है। सूर ने

७ डा रानतुमार कर्मी ।



'सरस्वती संवाद' के सहयोगियों को बधाई:—

- १—प्रो० अन्नाप्रसाद 'सुमन' अजीमगढ़ की आगरा विश्वविद्यालय में उनके शोध ग्रन्थ 'मनभाषा में विज्ञान शब्दावली' (अनीमगढ़ क्षेत्र से) पर पी० एच० डी० की उपाधि से गोभित किया है।
- २—प्रो० आनन्द प्रकाश दीक्षित गोरखपुर की आगरा विश्वविद्यालय में उनके शोध ग्रन्थ "काव्य में रस" पर पी० एच० डी० की उपाधि से शांभित किया है।

हमारे ऊपर दोनों ही महानुभावों की अनुकम्पा रही है। हमारी बधाई हार्दिक शुभ-कामनाओं के साथ है।

—प्रतापचन्द्र

अपने इस सीमित क्षेत्र में भी अद्भुत सफलता प्राप्त की है, उस क्षेत्र में तुलसी भा उनसे समता नहीं कर सकते। किन्तु जहाँ तब भाषा, छन्द, अलंकार, प्रबन्ध-निर्वाह, मानव जीवन से अधिकतम तादात्म्य का प्रश्न है, तुलसी निश्चय ही सूर से उच्च हैं। मानव आदर्शों के प्रति मोह भी तुलसी में अपेक्षाकृत अधिक है। 'महाकवि तुलसीदास ने अपनी कविता में जीवन के उन तारों को छू दिया है जो अमृत पाल तब मनुष्यत्व के कानों में गूँजते रहेंगे और सनातन की बदलती हुई अवस्थाओं में भी शांति और सुख को कम न होने देंगे।" * और महाकवि सूरदास ने अपनी कविता से मानव हृदय के उन तारों को छूया है, जो मधुरतम होने हुए भी भी शारवत और चिरन्तन हैं। जो मानव-जीवन के सीमित पक्ष होते हुए भी महत्त्वपूर्ण और व्यापक हैं। इस प्रकार दोनों ही कवियों ने चिरन्तन मानव-भावनाओं का अपने काव्य में चित्रण किया है और दोनों ही इसमें पूर्णतया सफल सिद्ध हुए हैं, अतः दोनों ही महान हैं और दोनों ही महाकवि हैं।

राजशाही विचार

राजाजी द्वारा हिन्दी का विरोध—

मदुराई छात्रों की संयुक्त सभा में भाषण करते हुए श्री सी० राजगोपालाचार्य ने कहा कि हिन्दी भारत की राजभाषा नहीं होनी चाहिए। उन्होंने आगे कहा कि अंग्रेजी भाषा केन्द्र और राज्यों में अच्छी तरह समझी जाती है तथा हिन्दी को राजभाषा बनाया गया तो यह तामिल जनता के साथ अन्याय होगा। क्योंकि तामिल जनता ने पिछले २०० वर्षों से अंग्रेजी का घोर अध्ययन किया है।”

राजाजी से हमारे व्यक्तिगत सम्बन्ध मित्रतापूर्ण हैं। हम उसकी देश सेवाओं का आदर करते हैं। एक राजनैतिक नेता की विचार धारा के नाते हमारे मत भेद हो सकते हैं। एक देश भक्त नेता से यह आशा नहीं की जा सकती कि वह विगत के लिए ऐसा प्रस्ताव प्रस्तुत करे जो कि भारत की जनसंख्या उचित न समझती हो। हिन्दी भारत सविधान द्वारा स्वीकृत राष्ट्रीय भाषा है उसे १५ वें वर्ष राजभाषा पर सुशोभित करना है। तब यह प्रांतीयता के लिए मोह एक राजनीतिज्ञ नेता से कहाँ से आया यह प्रश्न हमारे लिए विचारणीय है। देश की एक राष्ट्रीयता में सूत्र बद्ध करना है। तब अंग्रेजी भाषा केन्द्र और राज्यों में अच्छी तरह समझी जाती है रहना समीचीन न होगा। आज साधारण से साधारण व्यक्ति हिन्दी से सहज में ज्ञान प्राप्त कर सकता है इसीलिए आज हिन्दी बहुसंख्यक भाषा होता जा रही है तब तामिल भाषा भाषियों के लिए अंग्रेजी राज भाषा रही आवे यह हमारे देश के लिए दुर्भाग्य होगा हम तामिल भाषा भाषियों के ज्ञान का आदर करते हैं उनके साहित्य से हम प्रेरणा पा रहे हैं किन्तु विदेशी भाषा को अपनाया वह भाषा अपमान समझेंगे। दूसरी भाषाओं का ज्ञान प्राप्त करना हितकर है।

यह कहना कि दो वर्षों से तामिल जनता ने घोर अंग्रेजी का अध्ययन किया है। उर्गोद्योग है। हमारे देश में अंग्रेजी का हर प्रान्त में विद्वान होगा। उर्गाल गुजरात में तो इससे पूर्व के भी विद्वान प्राप्त होंगे। तब तामिल भाषा भाषियों के लिए एक सर्वोपरि विचार धारा प्रस्तुत करते हुए राजाजी का यह मत जनप्रिय नहीं होगा।

राष्ट्रपति अनेक बार कह चुके हैं कि हिन्दी ज़मी पर लागू नहीं जायगी वरन् अन्य प्रांतीय भाषाओं के साथ उसका विकास सम्भव है। हम अच्छा समझते राजाजी सम्पूर्ण देश का ध्यान रखकर अपना मत प्रस्तुत करते। अब देश की बहुसंख्यक जनता का ध्यान रखना चाहिए। जनता के ज्ञान विकास और प्रगति के लिए हर उपदेश माध्यम होगा। देश की राष्ट्रीयता छिन्न भिन्न न हो इसका हर समय ध्यान रखना हर देशवासी का कर्तव्य है। यही आशा हम अन्य अहिन्दी भाषा भाषी से रखते हैं। क्योंकि हिन्दी प्रांतीय भाषाओं की सहोदरा है।

प्रकाशक—फूलचन्द गुप्त मुद्रक—आगरा अखबार प्रेस आगरा।

(हिन्दी पुस्तकों के प्रकाशक, एवं श्रेष्ठता)

हमारा प्रकाशन :—

श्रालोचनात्मक

लेखक—

मूल्य

१	हिन्दी कविता और रहस्यवाद	डा० गुलाबराय एम० ए०	४॥)
२	भाषा विज्ञान प्रश्नोत्तर में	श्री प्रेमचन्द एम० ए०	२)
३	गुलनात्मक विवेचना भाग २	श्री राममोपाल शर्मा एम० ए०	१॥)
४	हिन्दी साहित्य का इतिहास (प्रश्नोत्तर में)	श्री रामप्रकाश एम० ए०	२)
५	मानस से लोचपाई—	प्रो० चन्द्रमोहन	१॥)
६	रतिनालीन कविता एउ गृहार रस का विवेचन (मोसिस)	डा० राजेश्वरप्रसाद चतुर्वेदी	६॥)
७	हिन्दी नाटक के पिछाई और नाटककार	प्रो० रामचरण महेन्द्र	४॥)
८	कवि पन्त की काव्य कला और जीवन दर्शन	प्रो० रामचन्द्र	१॥)
९	साहित्य—दर्शन (साहित्य एक अध्ययन)	प्रो० त्रिलोचन पाण्डे	५)
१०	गुलमीदास का पद्यव्याकरण अध्ययन	प्रो० रामप्रसाद	२)
११	महादेवी साहित्यकला और जीवन दर्शन	प्रो० रामचन्द्र	३॥)
१२	प्रगतिशील साहित्य के मान दण्ड	डा० रामेश्वर राय	४)
१३	गुलनात्मक विवेचन	डॉ० धनपचन्द्र	१॥)
१४	कवि घगानन्द और उनका मौखिक	प्रो० त्रिलोचन पाण्डे	२॥)
१५	महाकवि निराला काव्य-कला और कृतियों	प्रो० विश्वभारनाथ	१)
१६	कवि यज्ञाट हरिऔध और उनकी कलाकृतियों	प्रो० दारिकाप्रसाद	१)
१७	हिन्दी एकाकी एवं एकाकीकार	प्रो० रामचरण महेन्द्र	१॥)
१८	हिन्दी महाकाव्य एवं महाकाव्यकार	प्रो० „ „	१)
१९	पुष्पकमलाल वर्मा की उपन्यासकला	प्रो० „ „	१॥)
२०	हिन्दी साहित्य के दार्शनिक आधार	प्रो० पद्मचन्द्र शर्मा	१॥)
२१	हिन्दी साहित्य के प्रमुखपाद और उनके प्रवर्तक	प्रो० विश्वभारनाथ	१॥)
२२	गुप्त जी की काव्य-कला	प्रो० त्रिलोचन पाण्डे	१)
२३	कवि रत्नाकर और उनका उद्भव शतक	श्री रामशशु शर्मा	१॥)
२४	कविहर जामनो और उनका पद्यावत	डा० सुनीन्द्र	१॥)
२५	काव्य की (रस अलंकार)	डा० „	१)
२६	दूर का भ्रमरगीत साहित्य	प्रो० सुरेशचन्द्र	१॥)
२७	कामायनी दिग्दर्शन	प्रो० एत० टी० नरसिंहचारी	१॥)
२८	निबन्धकार रामचन्द्र शुक्ल और निन्तामणि	प्रो० विमला बोल	१)
२९	कबीर भीमाला (प्रश्नोत्तर में)	श्री कैलाशचन्द्र	२)
३०	विद्यापति एक अध्ययन („ „)	„ „ „	१॥)
३१	कविहर सेनापति और उनका कविरत्नाकर	डा० राजेश्वर प्रसाद	१॥)
३२	प्रसाद की नाट्य कला और अज्ञातपाद	डा० शम्भूनाथ	१॥)
३३	साहित्यलोचन दर्शन (प्रश्नोत्तर में)	शुभो सरोजननी मिश्रा	२)
३४	हिन्दी साहित्य का सरल इतिहास,	प्रो० बाबू गुलाबराय	१)
३५	पौंचाली (कविता)	डा० रामेश्वर राय	१॥)
३६	चिता (कहानी)	प्रो० चारनचन्द	१॥)
३७	नी० ए० रस अलंकार दोष	श्री वाजपेयी	॥)

पता—सरस्वती पुस्तक सदन, मोतीकटरा, आगरा ।

इस अंक के लेख

- १—साधारणीकरण और रसनिष्पत्ति
- २—तुलसी की भक्ति भावना तथा अन्य एक कवियों की
- ३—सूर की भाषा
- ४—कवि पद्माकर
- ५—श्रीवाण्यासिक रचना तंत्र और प्रेमचन्द
- ६—कामायनी की मनोवैज्ञानिक एवं दार्शनिक भावभूमि
- ७—पन्त की काव्य कला
- ८—अजातशत्रु की मल्लिका
- ९—क्रान्तिवारी कवि दिनकर
- १०—सम्पादकीय,

- श्री जगदीश आचार्य
 श्री रत्नसिंह एम० ए०
 श्री कृष्ण कुमार सिन्हा एम० ए०
 प्रो० जयभगवान एम० ए०
 प्रो० महेन्द्र भटनागर एम० ए०
 प्रो० रामचन्द्र एम० ए०
 प्रो० सुरेशचन्द्र एम० ए०
 श्री धीर मल एम० ए०
 श्री परमेश्वर प्रसाद गुप्त

सरस्वती संवाद के नियम

- १—सरस्वती संवाद मासिक पत्र है। प्र मैत्री महीने की १ तारीख को प्रकाशित होता है।
- २—सरस्वती संवाद का वार्षिक खर्चा ५) है माहक किसी भी मास से बनाये जा सकते हैं। वर्ष आगस्त से प्रारम्भ होता है।
- ३—का व्यवहार करते समय अपनी माहक संख्या व पूरा पना लिखना आवश्यक है।
- ४—नियमानुसार नमूने की प्रति के लिये आठ आना पेशगी आना आवश्यक है।
- ५—महीने की ११ तारीख तक अंक न मिलने पर स्थानीय पोस्ट आफिस में पहुँचाई करें, उसके बाद पोस्ट आफिस से प्राप्त उत्तर कार्यालय को भेजें। उत्तर के लिये तबानी वाई अवश्य भेजें।
- ६—प्रत्येक वर्ष जनवरी का अंक “विशेषांक” होगा, वह वार्षिक खर्चा में ही दिया जायेगा।
- ७—स्थायी लेखों पर तथा योग्य पुरस्कार दिया जाता है।
- ८—रचनाएँ वे ही मैत्री जायें जो अन्यत्र प्रकाशित न हुई हों और सरस्वती संवाद के लिये ही लिखी गई हों। प्रकाशित रचनाओं पर प्रकाशक का पूर्ण अधिकार होगा।



परमपूजा

वर्ष ५]

आगरा, दिसम्बर १६५६

[अङ्क ५]

विशेष लेख—

साधारणीकरण और रस निष्पत्ति

किसी काव्य-कृति के अनुशीलन से सहृदय पाठक को जो आनन्दानुभूति होती है उसे रस की संज्ञा दी गई है। यह आनन्दानुभूति लौकिक आनन्दानुभूति तथा भावानुभूति से भिन्न तथा उत्कृष्ट होती है। प्राचीन आचार्यों ने इसे अलौकिक, वेदान्त-स्पर्शानुभूति और प्रधानन्द-सहोदर कहा है। रस अथवा काव्यानन्दानुभूति उस स्थायी भाव का विकसित रूप होती है जो भावक के हृदय में वासना रूप में विद्यमान होता है और काव्य में वर्णित-स्थायी भाव, विभाव, अनुभाव तथा संचारी भावों के प्रत्यक्षीकरण से सुबुद्धि की अवस्था त्याग कर जागृति की अवस्था में आ जाता है। 'दशरूपकम्' के प्रणेता धनंजयन लिखता है—

'विभावेऽनुभावेऽव सां विभैः नैमि चारिभिः ।
पानोद्यमानः स्वाद्यो रसः स्थायी भावो रसः स्मृतः ॥

[श्री मगधीशः ० खो० लक्ष्मीशः ० आचार्यः, विद्यालंकार]

विभावों, अनुभावों, सार्विक भावों और व्यभिचारी भावों से स्वाद लेने योग्य बना हुआ स्थायी भाव ही रस कहलाता है। 'आस्वाद्यत्वाद् रसः और इत्यते इति रसः' इसकी ये व्याख्यायें भी यही घोषित करती हैं कि स्वाद लेने योग्य बना हुआ स्थायी भाव ही रस है। 'व्यक्तः सतैर्विभावाद्यैः स्थायी भावो रसः स्मृतः' लिख कर मम्मट ने भी यही बात घोषित की है। विभावादि से व्यक्त हुआ स्थायी भाव रस माना गया है। अबक शब्द यह सूचित करता है कि मम्मट अभिनव गुप्त से प्रभावित थे।

यहाँ यह प्रश्न उठता है कि धनंजयादि आचार्यों का स्थायी भाव से अभिप्राय काव्य में वर्णित स्थायी भाव से है अथवा उस स्थायी भाव से है जो सहृदय भावक (पाठक, श्रोता या दर्शक) के हृदय में वासना रूप में प्रसुप्त हुआ स्थित होता

है और काव्य के परिशीलन से प्रबुद्ध हो जाता है। स्थायी भाव काव्य और भावक दोनों में होता है किन्तु भावक के हृदय में जो स्थायी भाव होता है उस वही यत्नता है। पान व हृदय में सभी भाव वासना रूप में प्रसुप्त पड़े रहते हैं और अनुकूल परिस्थितियाँ पाकर जग जाते हैं। एक समय में प्रायः एक ही भाव जगता है और जगता चाहिये। अनेक नहीं, क्योंकि अनेक भावों के एक साथ जग पड़ने पर एक विचित्र स्थिति में आया हुआ हृदय अपनी बिया बन्द कर देता है। अनेक परिस्थितियों का एक साथ साक्षात् होता भी बहुत कम है। भावक काव्य का भावने करते समय जैसे स्थायी भाव का उसे पुष्ट करने वाले विभाव आदि (आनन्द, उदीपन, अनुभाव तथा संचारी भाव) के साथ प्रत्यक्ष करता है वही भाव भावक के हृदय में जग कर उस बन जाता है। मानव-मात्र को किंचित अंतर के साथ एक साहचर्य प्राप्त है। सबके पास लगभग एक ही भावनाएँ हैं। कवि के हृदय में उठने वाले भाव बहुधा लोक सामान्य होते हैं। जिस कवि के भाव लोक सामान्य प्रपंचा दूसरों को प्रभावित करने वाले नहीं होते उसकी कृति जनता द्वारा अभिनन्दित नहीं होती। कवि के लिये दूसरी मुख्य बात यह है कि विभावादि का ऐसा आकर्षण और प्रभावोत्पादन चित्रण हो जाये जो अनुशीलन कर्त्ता के हृदय में उसी भाव की जागृति पड़े जिसकी जागृति उसने (कवि के) हृदय में हुआ है। कवि के हृदय के (काव्य में वर्णित) भाव का इस प्रकार सब भावकों का भाव बन जाना साधारणीकरण कहलाता है। जब काव्य में किसी 'आश्रय' का वर्णन रहता है तो उस आश्रय में जो स्थायी भाव होता है उसका साधारणीकरण होता है। जब किसी 'आश्रय' का वर्णन नहीं होता, तो कवि ही किसी भाव का आश्रय होता है और उससे उस भाव का साधारणीकरण होता है। जब काव्य के आश्रय का वर्णन होता है तब भी कविता आलम्बन

और आश्रय के स्वरूप सघटन में जो भाव विशेष होता है उसका साधारणीकरण होता है।

पंडित रामचन्द्र शुक्ल ने साधारणीकरण आलम्बनत्व धर्म को माना है। परन्तु साधारणीकरण काव्यगत आनन्दन और स्थायी भाव दोनों का होता है। साधारणीकरण कवि के उस गुण भाव का भी होता है जिससे 'अनुसार वह आश्रय और आलम्बन का स्वरूप सघटन करता है। इस प्रकार एक तो कवि के गुण भाव का साधारणीकरण होता है, दूसरे काव्य में वर्णित आश्रय के भाव और आलम्बन का। साधारणीकरण का अर्थ है 'विशेष का सामान्य बन जाना' एक ही वस्तु की सरस वस्तु बन जाना। 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' में दुष्यंत आश्रय है, शाकुन्तला आलम्बन। दुष्यंत रूप आश्रय में जो रति स्थायी भाव है उसका कारण शाकुन्तला है। शाकुन्तला रूप आलम्बन का साधारणीकरण होता है शाकुन्तला विशेष से (दुष्यंत की नायिका की स्थिति से) सामान्य (सर्वकी नायिका) बन जाती है। दर्शकों के मन से धितक की (मेरे तेरे की भावना) दूर हो जाती है। दुष्यंत रूप आश्रय से तारा रम्य होता है और उसमें भी रति भाव है उसका साधारणीकरण होता है। यह रति भाव सदाय दर्शकों के हृदय में रति भाव जगाता है और उद्बुद्ध भाव विकसित और पक्का होकर उस बन जाता है। आधुनिक छायावादी गीतों में कवि ही आश्रय होता है और वह अनेक प्रकार से अपने भाव की व्यंजना करता है। इन गीतों का अनुशीलन करने पर साधारणीकरण कवि के उस भाव के आलम्बन का होता है जिससे वह प्रपट करता है। कवि के साथ तादात्म्य होगा है और उसका भाव सब भावों का भाव बन जाता है। प्रथम उदाहरण में दुष्यंत के रति भाव के आलम्बन (शाकुन्तला का और रति भाव का जो साधारणीकरण होता है उससे मूल में पाव की यह सहानुभूति और प्रेम का भाव है जिससे

अनुसार उसने दुष्पन्त और शङ्खन्तला का स्वरूपीय रूप प्रकट किया है।

रामचरितमानस में तुलसी ने रावण का रूप भयङ्कर, उग्र दुःशील और वीर्यवान् रखा है और राम का रूप शोभा सम्पन्न, चोमल और सुशील। रावण के प्रति कवि को घृणा तथा घोर है और राम के प्रति श्रद्धा और प्रेम। राग का रूप कवि के ऐसे भावों के कारण ही तादात्म्य के योग्य है और रावण का रूप अयोग्य। राम को प्रिय और रावण को अप्रिय बनाने वाली वस्तु कवि को वह भावना है जिसका साधारणीकरण होता है और उसने अनुसार उसने राम और रावण का रूप सपटन किया है। काव्य का अभीष्ट प्रभाव डालने के लिये यह आवश्यक है कि कवि विभावादि का मार्मिक और व्यापक ब्यौन करे, अपनी अनुभूति की ऐसी अभिव्यक्ति करे कि भाव्य के हृदय में वही अनुभूति जगा सके। वयोन और अभिव्यक्ति की यह शक्ति जो कवि की अनुभूति को सहृदय भावकों की अनुभूति बनाती है साधारणीकरण की शक्ति कहलाती है। स्मृत रूप में साधारणीकरण की शक्ति से अभिप्राय है दूसरों को प्रभावित करने की शक्ति।

साधारणीकृत विभाव सहृदय अनुशीलन वर्ता के हृदय में उसी भाव को प्रवेश कर देते हैं जो काव्य में होता है और भावक के हृदय में प्रसन्न पथ विकसित हुआ स्थायी भाव रस बन जाता है। 'विभागानुभाव व्यभिचारि सयोगाद्रस निष्पत्ति' लिखकर भरत मुनि ने यह तो स्पष्ट कर दिया था कि विभाव, अनुभाव तथा व्यभिचारी भावों के सयोग से रस निष्पत्ति होती है और स्थायनाभावा रसत्वं माप्नुवन्तीति' लिखकर यह भी स्पष्ट कर दिया था कि स्थायी भाव ही रसत्वं को प्राप्त होते हैं किन्तु 'सयोग' और 'निष्पत्ति' शब्दों की व्याख्या ऊहाने नहीं की थी। इन दो शब्दों की व्याख्या परवर्ती आचार्यों

ने जिसमें भट्ट लोल्लट, भट्ट नायक, शङ्क और अभिनव गुप्त प्रमुख हैं) भिन्न ढंग से की और रस किस में होता है तथा रस कैसे निष्पन्न होता है इन दो प्रश्नों का अन्तर भिन्न २ प्रकार से दिया। इस सम्बन्ध में अभिनव गुप्त का मत सबसे अधिक प्रमाणित और मान्य है। परवर्ती आचार्यों में जिनमें काव्य-प्रकाशकार मम्मट, साहित्य दर्पणकार विरयनन्ध, दशरूपककार धनञ्जय और रस गंगाधरकार पंडितराज जगन्नाथ प्रमुख हैं। अभिनव गुप्त के ही मत का मान्यता प्रदान की गया है। आचार्य अभिनव गुप्त के "साधारण्येन प्रतीतैरभिव्यक्त सामाजिकता वासनान्मयता स्थित स्थायीरथादिक × × × प्रमाणा सकल सहृदय सवाद भाजा साधारण्येन स्वीकार इवाभिन्नोऽपि गोचरी कृत" मतानुसार प्रमाता (भावक) के हृदय में भाव वासना रूप में पहले से ही उपस्थित होते हैं, काव्य का अनुशीलन करने समर्थ साधारणीकृत विभावादि के प्रत्यक्ष से भाव अभिव्यक्त होकर रस का रूप धारण कर लेते हैं। रस सकल सहृदयों के हृदय में (काव्य कृति के अनुशीलन से) निष्पन्न होता है और अपने स्वरूप में भिन्न न रहकर भी अनुभव का विषय होता है। सयोग का अर्थ अभिनव गुप्त के अनुसार व्यजना है और निष्पत्ति का अर्थ अभिव्यक्ति है। रस की निष्पत्ति यथया भुक्ति में भट्ट नायक के मतानुसार तीन व्यापार होते हैं अभिधा, भावकत्व और भोजकत्व। अभिधा व्यापार में काव्य के अर्थ का बोध होता है, भावकत्व में विभावादिका साधारणीकरण होता है (विभावादि साधारणीकरणत्वना भावकत्व व्यापारेण) भोजकत्व में साधारणीकृत विभावादि से पुष्ट स्थायीभाव सहृदय जना द्वारा भोग जाता है। (भोगे न सुखते) साहित्यदर्पणकार ने भी विभावन, व्यापार य स्थायीभाव आस्वादन योग्य बनते हैं। अनुभावन में वे तुरन्त रस रूप में परिणत होते

है और मंचारण में तथा भूत उनका सम्यक् चारण होता है। विरचनाय ने अभिधा व्यापार अथवा अनुशीलन-व्यापार जैसा कोई व्यापार नहीं माना है। अनुभावन और संचारण वस्तुन एव ही व्यापार हैं। भाव रस बनते समय ही संचरित हो जाता है। अट नायक ने जो तीन व्यापार माने हैं, समीचीन प्रतीत होते हैं। काव्य का पहले अभिधा द्वारा अर्थ ग्रहण किया जाता था—किसी काव्य-कृति को सबसे पहले पढ़कर, सुनकर या देखकर समझा जाता है, फिर काव्य में वर्णित आलम्बन और स्थायीभाव होता है। अनुशीलन पता चलता है। तदन्तर साधारणीकृत विभावादि प्रत्यक्षीकरण से भावक के हृदय उचित और उदीप्त हुआ स्थायी भाव रस रूप में भोगा जाता है। यही रस निष्पत्ति है। अभिनव गुप्त ने भोग के स्थान में चर्यमाण शब्द का प्रयोग किया है और निष्पत्ति अर्थ भुक्ति न मानकर अभिव्यक्ति माना है। वे भट्टनायक के साधारणीकरण को तो मानते हैं किन्तु भोगीकरण और भोजयत्व को स्वीकार नहीं करते। रस किसमें होता है। प्रश्न का उत्तर अभिनवगुप्त ने भरतमुनि के अनुसरण पर दिया है। यद्यपि भरतमुनि ने इस प्रश्न का स्पष्ट उत्तर नहीं दिया परन्तु उनके नाट्यशास्त्र के निम्नलिखित शब्दों में (मेरा विचार है वे शब्द उन्हीं के हैं) इस प्रश्न का उत्तर निहित है 'स्थायीभावा नास्वादयन्ति मुमनसः प्रेषया। अग्रे मनः कालं दर्शय स्थायी भावा का स्वाद लते हैं। इन शब्दों

के अनुसार भरतमुनि का मत है कि रस दर्शन (श्रोता या पाठक) में होता है। पीछे अभिनव गुप्त का जो मत दिया गया है उसमें भी प्रश्न का यही उत्तर है।

रस' की तुलना बहुधा पानक रस में की गयी है। 'अनेक वस्तुओं के संयोग से बन हुए पानक रस का स्वाद जिस प्रकार उन विविध वस्तुओं से भिन्न और विलक्षण होता है उसी प्रकार विभावादि के संयोग से बन हुए रस का स्वाद भी विभाव, अनुभाव, व्यभिचारि भाव और स्थायी भाव से भिन्न होता है। यह सहृदय-सम्पर्क रस अन्य वेष विषया को आकृष्ट कर देता है और भावक के हृदय को परमानन्द की स्थिति में पहुँचाता है। पानक रस जिस पदार्थों से बना होता है उन सबका संयोग होने पर से ही यह रूप में आता है। रस भी रस रूप तभी आता है जब उससे प्रधान अवयव स्थायीभाव का विभाव अनुभाव तथा संचारी भाव के संयोग होता है।

अतः जिस काव्य में स्थायीभाव, विभाव (आलम्बन और उदीपन) अनुभाव तथा व्यभिचारी भाव के सभी तत्व हों चढ़ी अष्ट है। जिस काव्य में इनमें से एक या दो अनुपस्थित होते हैं उनमें अनुपस्थित तत्वों का आक्षेप कर लिया जाता है। रस गंगाधरकर पंडितराज जगन्नाथ का निम्नलिखित कथन यही सूचित करता है—

‘यत्र कश्चिद्देशमादेशास्तं धारणात्सो’दो भस्त्रतरद्वयमाक्षेप्य मनो नानाशक्तिरसम्’।



तुलसी की भक्ति भावना तथा अन्य कवियों की भक्ति भावना

(श्री० रत्नमिह शास्त्रिल्य एम० ए०)

मनुष्य के हृदय में प्रेम और श्रद्धा का पूर्ण परिपाक होकर जो भाव प्रसूदित होते हैं उसे भक्ति भावना की सहा दी जाती है। इसी को आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने 'भक्ति की रसात्मक अनुभूति' कहा है। भक्ति के क्षेत्र में भक्त के हृदय में अजलम्बन के प्रति प्रेम और श्रद्धा के अतिरिक्त अवलम्बन के महत्त्व और अपने वैश्य की अनुभूति का होना आवश्यक है। तुलसी के हृदय के इन दोनों अनुभूतियों की ऐसी निमल धारा प्रवाहित हुई जिसने फिर पिपासाकुल सत्सार पथियों के लिये सुरीतल, सुधा संगेतस्वनी गुण्य सलिला का रूप धारण कर भारत भू की धूलि के क्षय कण को सिंचित करती हुई युग युग से आने वाली भारतीय भक्ति भावना की प्रगति में योग दिया और अन्य भक्तों के लिये मार्ग दर्शन देकर उनकी भक्ति भावना को एक विशेष अयूर्व दल। यस्तुत आचार्य शुक्ल के इस मत से सभी विद्वान सहमत प्रकट करते हैं कि भक्ति भावना का पूर्ण परिपाक हमें जैसे तुलसी में मिलता है, वैसे अन्यत्र नहीं।

तुलसी का प्रादुर्भाव उस काल में हुआ जबकि भारत के राजनीति क्षेत्र में सुसलमानों की लूटी चल रही थी। हिन्दू जनता के हृदय में गौरव, गंध और उत्साह के लिए कोई कोना रोप न बचा था। उसके सामने ही देव मन्दिरों के स्थान पर मस्जिदों की स्थापना की जा रही थी। देव मूर्तियाँ खण्डित की जा रही थीं, पुण्य पुर्यों का अपमान होता था और हिन्दू लड़ा-देखा करता था। वह कुछ नहीं कर सकता था। ऐसी अवस्था में हिन्दू अपने गौरव

के गीत किम मुँह से गाता और किन कानों से सुनता ? हिन्दू जाति में चारों ओर घोर निराशा और निस्साहस की लहरें दौड़ गई थी। ऐसे समय में भगवान ही उनका सहारा बना और तुलसी बना उस दानव दलन, लोक रक्षक, भगवान राम का स्वरूप हिन्दू जनता के सामने रखने वाला।

इधर धार्मिक क्षेत्र में भी बाढ़ विधि विधानों का झण्डन तो बचपानियों और नाथ पंथियों ने किया था पर उन्होंने जन सुलभ कोई सद्मार्ग नहा दिखाया। उनकी 'ज्ञान की कोरी बचनावली' और योग की थोड़ी साधनावली से जन साधा रहने अव्यवस्था तो पैदा हो ही गई। साथ ही कर्म के प्रति अनास्था भी। ऐसी दशा में अना व्यवस्था की ऐसे युग पुण्य की जो जन साधारण में फैली अव्यवस्था और अनास्था को व्यवस्था में परिणत कर दे। इसकी पूर्ति की हमारे भक्त शिरोमणी तुलसी और मर न। तुलसी ने इस दशा को ही लक्ष्य कर लिला—

'लोक लया नाग मगनि मगाया मोल'

इस त्रिवेचन में हमारा तात्पर्य केवल इतना ही है कि तुलसी से पूर्व भारत में राजनैतिक धार्मिक आदि शान्तिया हुई थी जिससे जन साधारण का जीवन अव्यवस्थित था और साथ ही उसकी भावनाओं में एक हलचल मची थी। मोक्षामाजी न भक्ति क्षेत्र में शील, शक्ति और सी दर्थ नीनों की प्रतिष्ठा मनुष्य की सम्पूर्ण भाग्यमित्रा प्रवृत्ति के पारस्पर और प्रसार के लिए पड़े हुए मैदान के भांड, भण्ड साफ कर

उसे सुविस्तृत बनाया। वहाँ जिस प्रकार आत्म
कल्याण में रत लोगों के लिए।

‘सुख मुनि मोह होइ मत ताके। ज्ञान विराग हृदय
नहि जाके।’

स्पष्ट ही काम, मोह आदि शत्रुओं से बहुत दूर
रहने का आग्रह किया है, उसी प्रकार लोक
व्यवहार में अपने कर्तव्यों में रत मनुष्य को
आनन्द मिलता है।

तुलसी की भक्ति भावना भारतीय जन-
समाज के लिए कोई नई वस्तु थी ऐसी बात
नहीं। मध्य युग में स्वामी रामानन्दजी के द्वारा
राम भक्ति को विशेष बल मिला, उनके पूर्व
रामानुजाचार्य (संवत् १०७२) ने जिस शास्त्रीय
संगुण भक्ति का निरूपण किया था उसकी ओर
जनता उपाकृष्ट होती चली आ रही थी। परन्तु
वह ज्ञान, कर्म समुच्चय की विशिष्टाद्वैत को
प्रधानता देते थे। यद्यपि रामानन्द भी इन्हीं की
शिष्य परम्परा में हुए, परन्तु उन्होंने भक्ति भाषण
को एक नवीन स्वरूप दिया। उन्होंने भक्ति
क्षेत्र में जाँति पौँति को बुनौती दी और सभी के
लिए द्वार खोल दिए। इनकी ही परम्परा में
आने वाले गोस्वामी तुलसीदास ने आगे चलकर
भक्त भ्रमरों के लिए अपनी कृति वाटिका आव-
र्णज पलिकाओं से अनुराग मकरन्द प्रसारित
किया।

जैसाकि हम विवेचन कर आये हैं गोस्वामी
फा युग पारस्परिक विरोधी सभ्यताओं का युग था।
एक ओर भारतीय सभ्यता थी, एक ओर विदेशी
मुस्लिम सभ्यता। दोनों में से एक भी अपना
अस्तित्व खोने के लिए प्रस्तुत न थी। इस प्रकार
कुछ तो राजनैतिक कारणों से और कुछ आदर्शों
के अभाव में हिन्दू समाज पतन के गत में गिर
रहा था। यद्यपि दक्षिणी भारत में श्री रामानुज
स्वामी और उत्तर भारत में स्वामी रामानन्द ने
निम्न वर्ग के हिन्दुओं के उठाने में बड़ी तत्परता
दिखाई। इनके परचाण कबीर ने उनके क्षेत्र को

अपनाया। किन्तु कबीर की भाइ फटकार और
उनके स्पष्टन मंडन से जनता को सन्तोष न
हुआ; उनके ‘निर्गुण’ राम तात्कालिक पीड़ित
जनता को अधिक लाभदायक सिद्ध न हो सके।
इसका परिणाम यह हुआ कि धार्मिक चेतना की
चागडार कबीर-पंथियों के हाथ से निवृत्त कर
उछल ऐसे मुसलमान सूफी कवियों के हाथ में
था गई जिन्होंने भक्ति में ज्ञान के स्थान पर
‘प्रेम की पीर’ का बखान किया। उनकी बाखी
‘प्रेम की पीर’ के लौकिक पक्ष के साथ साथ
आध्यात्मिक पक्ष प्रधान थी। पर मानव मानव
के बीच में कैसे सहानुभूति होनी चाहिए। इसका
निरूपण उन्होंने नहीं किया। उन्होंने अपनी
बयाँओं द्वारा यह तो सिखा दिया कि जीवात्मा
और परमात्मा के बीच प्रेम द्वारा सम्बन्ध
स्थापित हो सकता है।

उपरोक्त विवेचन से स्पष्ट हो चुका है कि
जिस ज्ञान मार्ग का खेत भक्ति क्षेत्र में आया
अर्थात् भगवान को निर्गुण निराकार मानकर जो
भक्त चले उनके दो दल हो गए। प्रथम का नेता
रहा कबीर और द्वितीय दल को दर्शन दिया
सूफी कवि जायसी ने। इस प्रकार भक्ति क्षेत्र में
दो प्रमुख भक्ति, भावनाओं का प्रचलन हो गया।
कबीर की भक्ति भाषना को हमने ‘ज्ञानाश्रयी’
भक्ति नाम दिया। और जायसी की भक्ति को
‘प्रेमाश्रयी’ भक्ति।

कबीर की भक्ति भाषना ने ऐसे समय में
आकर समाज के बहुत बड़े भाग को बचा लिया
जो नाथ पंथियों के चक्र में फँसता जा रहा
था। कबीर ने लिया तो राम को ही, पर वह
दशरथी राम नहीं, उसने लिया तो ज्ञान मार्ग
को ही पर वह हृदय ग्रन्थ नहीं। उसने ज्ञान में
भक्ति का योग कर दिया। पर धर्म की दशा बड़ी
बनी रही जो नाथ पंथियों के यहाँ थी। कबीर
की भक्ति भाषना में ज्ञान और भद्रा का भाव तो

आ गया पर कम नहीं, जिससे वह पूर्ण भरी स्वरूप में प्रकट कर सती।

कबीर ने अपने समय के अनुसार समन्वय करने का भी प्रयत्न किया। उन्होंने 'राम रहोम' की एकता दिखाकर हिन्दू और मुसलमानों का निकट लाने का प्रयास किया था। आचार्य राम चन्द्र शुक्ल के शब्दों में कबीर ने 'भारतीय महावाद के साथ सूफियों के भावात्मक रहस्यवाद वृत्तयोगियों के साधनात्मक जादू और वैष्णवों के अहिंसावाद तथा प्रपञ्चवाद का मेल करके अपना पय शब्दा दिया।' वस्तुतः कबीर ने सभी पक्षों को आने वाली भक्ति भावनाओं के विपट्टावाद् को, भक्ति क्षेत्र से उखाड़ने का ही प्रयास किया और उसमें जमाने का काम बहुत कम। उन्होंने सभी का खण्डन किया।

'हिन्दु की हिन्दुवाद् देखि तुलकन की तुलकाई"
और इसक परचात यह कम ही बतलाया कि सत्य क्या है। जैसे ऐसी बात नहीं कि उन्होंने सत्य की ओर संकेत नहीं किया वरन् उन्होंने तो सत्य पर व्यसत्य का जो आकारण चढ़ा था उसको हटाकर सत्य को ही दिखाया है। भक्ति भाव के विषय में कबीर ने स्पष्ट कहा है।

'कर्म पथ ले प्रथ है उदय सखत ले राज ।
भक्ति महात्म ना दुख है मन कीने अज ।
एक शब्द में सत्य कहा सगुण अथ विचार ।
भक्तिवै निगुण राम का तजिबे विषय विचार ॥
कहहि कबीर जो रामहि जाने सो माहि नीके भाज ॥

'कबीर साहज प्रधान रूप से निगुण भक्ति धारता है और कहते हैं कि जिस राम औरार की भक्ति से मन्त्रा कल्याण होता है, सो राम सर्वत्र व्यापक तो है ही परन्तु गुरु ज्ञानी के हृदय देह में वह प्रगट है। इसलिए ज्ञानी गुरु की परमात्मा रूप ईश्वर का नित्य वर्तमान रूप जानकर उन्हे सेवो, पूजो इत्यादि। परन्तु ऐसा नहीं कि देहदृष्टि से सोचो, कि तु देह को तो मायामय मन्दिर समझो और उसमें

'उत्तमान प्रभु को भेनो। फिर दूसरा मन्दिर और मूर्ति बनाने की कोई जरूरत नहीं समझो। दश अक्षरों को भी माया कहने का सद्गुरु का यही तात्पर्य है कि व्यवहारिक रूप मन्दिर माया का है। फिर कुछ आगे चलकर अपने देह मनो मन्दिर में प्रभु का दर्शन और प्रथम नाम को ही उस प्रभु की सुंदर मूर्ति समझकर एकांत में उसका यथाशक्ति जप मुमिरण करो परन्तु ऐसा न हो कि तुच्छ विषयों के लिए नामादि का जप मुमिरण करके भक्तिदिपन के अभिमानी बन जाओ, क्योंकि सौंरी नेह विषय भाषा से, हार भक्तन की फाँसी। यहहि कबीर पर राम भनै जिनु ब्रौंके गुमपुर लासी" भाविक विषयों में सत्य बुद्धि पूर्वक प्रेम ही हरिभक्त कहाने वालों के लिए फाँसी तुल्य है। इससे साधारण स्नेह का स्वागपूर्वक केवल निगुण राम की भक्ति विना अवश्य वैधा कर समझ लाने हैं। इससे सब लोक विषय आकारादि को त्यागकर, या लोक आकारादिक को निगुण प्रभु के मायिक मन्दिर जानकर नामादि द्वारा उसे भेजा, और अन्त में नाम को भी कल्पित मायिक ही समझा।

दश अक्षर हैमरी माया ।
हमस्य सुत निहू जोकहु नाता ।
हम नाम का अर्थ ही जाना ॥
हृदय बसै निरि राम ॥ जाग ॥
जौनिम बकर न निकले रोई ।
पाव पुरव पावेगा सोई ॥

इत्यादि कथनों का उक्त भाव है और माया छोपा गया मृग्य वग्मा पश्यसि नारद" इस महाभारत व भगवद्गीता का भी उक्त ही भाव है।

उक्त विवेचन से स्पष्ट हो गया कि कबीर आदि भक्त को नामादि को भी सगुण भक्ति में ही रखकर उसको मायिक बताकर छोड़ने का आग्रह कर रहे थे। यह तो रहा कबीर का

भक्तिमार्ग इस भक्ति मार्ग के अन्तर्गत निर्गुण की स्थापना तो हो गई पर जनता को अधिक दिन कबीर की ढपड़ी मुग्ध न कर सकी।

यह पैरामाफ हमने 'जीव प्रथ' जो कबीर पंथी पंडित मोतीदास चेतनदासजी द्वारा कबीर प्रेस सीया बाग बडौदा (गुजरात) से प्रकाशित है, लेकर कबीर का भक्ति भावना को स्पष्ट करने का प्रयास किया।

इसलिए जायसी ने जब अपनी 'प्रेम की पीर' की पुकार सुनाई तो जनता ने उसका स्वागत किया। किन्तु समस्त समाज उसकी 'प्रेम की पीर' का अनुभव न कर सका। क्यों? यह एक अलग प्रश्न है, जिसे हम यहाँ उठाना नहीं चाहते। कबीर की भक्ति की तरह जायसी की भक्ति प्रेम लक्षणा अवश्य है पर उसमें लौकिक प्रेम की मात्रा अधिक है। आध्यात्मिकता की तो वहाँ 'धेकली' सी ही लगती है। कबीर की वाणी जिस प्रकार कुछ साधु सन्तों, या निम्न वर्ग के व्यक्तियों तक ही सीमित रही। इसी प्रकार जायसी की भी भक्ति भावना अधिक हृदयों को दूषित न कर सकी। क्योंकि जायसी ने जहाँ 'जीवात्मा और परमात्मा का सम्बन्ध बतलाया वहाँ वह न बता सका कि मानव के दैनिक जीवन की समस्याओं को तुलझाने और उसके दुःखों को निवटाने में उस परमात्मा का क्या हाथ है। इसी के साथ २ हिन्दू जनता को जायसी की नियत में 'करव' भी लगता था जैसा कि उसके ही मुँह से निकलकर साफ हो गया कि उसकी श्रुति और बुद्ध नहीं थी, स्पष्ट मत के प्रचार साधन थी—

मन चीनडर, मन रांभा कीन्हा। दिव सिधल बुधि
पदमिनि चिन्हा ॥
गुरु सुधा जेई पथ देखावा। बिनु गुरु जगन की निरगुन
पावा ?

भागवती यह दुनिया पथा। बाँबा सोह न

इससे स्पष्ट ही जायसी का लक्ष्य हिन्दू जनता को लगा अपने धर्म और भक्ति भाव पर कुठाराघात। इसी अभाव के कारण जायसी कबीर की भक्ति सफल नहीं हो पाए। कबीर और जायसी ही नहीं, उनके भक्ति क्षेत्र में साथ-साथ पाँचे करने वाले रैदास, धर्मदास आदि कबीर के सहयोगी और कुतबन, मकन आदि जायसी के सहयोगी अपने भक्ति भाव का प्रसार एक-प्रचार अधिक न कर सके, या उनकी ओर जनता अधिक न आकृष्ट हो पाई।

इनकी असफलता का प्रमुख कारण यही था कि उस समय हिन्दू जनता ऐसे भगवान का आश्रय ग्रहण करना चाहती थी जो दुष्टों का दमन करके, उनके हृदयों में नई स्फूर्ति, नई चेतना और नई चेतना का संचार कर दे। यदि भगवान लोक रक्षक स्वरूप न भी हो तो लोक-रक्षक स्वरूप भी हो वह लौकिक रूप में नहीं देखना चाहती थी। उसे तो आवश्यकता थी कि भगवान का लोकरजनकारी स्वरूप भी अलौकिक हो, वह जहाँ साधु का मनोरजन कर सके वहाँ आवश्यकता पड़ने पर दुष्टों का दमन कर सके। प्रथम भावना या आपांक्षा की पूर्ति तो ही हमारे तुलसी ने और इसके अभाव की भावात्मक पूर्ति की अपा सूरदास ने।

दोनों ही भक्तों ने जन मन को अपनी भक्ति भावना से आन्दोलित कर दिया। तुलसी ने जहाँ शील, शक्ति और सौंदर्य की प्रतिष्ठा पर अपने भावों की धार प्रवाहित की वहाँ सूर ने भी उस बहती हुई धारा को अपने सागर में बिलीन किया और गाये उन्होंने उसी के गीत। तुलसी ने अपने राम में जब उक्त गुणों का समावेश कर उसकी भावात्मक 'प्रभिच्यक्ति' की तब समाज की समस्त मानसिक भावनाओं को उसके किसी एक अंश को नहीं—आकर्षित कर लिया।

तुलसी की भक्ति भावना में जहाँ राम की

गौरव गाथा है वहाँ यह अपनी दीनता दिखलाने में भी नहीं चूने।

‘राम को क्यों है कीन मौखी कीन झोटी?’

राम को खरो है कीन मौखी कौन जाटा?’

इसी दीनता के कारण ही तुलसी ने केवल रोव्य भाव से भक्ति क्षेत्र को श्रोत प्रोत किया है। दूसरी बात ध्यान देने योग्य यह है कि यह सप इसकी धारमाभिव्यक्ति है ‘कोश वाक्य ज्ञान’ नहीं। उपदेश, तर्क आदि तुलसी के मत में वाक्य ज्ञान है, उनके द्वारा कोई भी ससार सागर से पार नहीं उतर सकता ऐसा तुलसी का दावा है।

कबीर की बाणी में भी ज्ञान और भक्ति का योग हो चुका था। कबीर केवल कर्म की रह गई थी। तुलसी ने भक्ति, ज्ञान और कर्म का समुच्चय कर पूर्ण धर्म की स्थापना की। क्योंकि भक्ति ज्ञान के बिना अधी है और कर्म के बिना लगड़ी और धर्म भक्ति के बिना प्राण शून्य है इसीलिए तीनों का समन्वय ही पूर्ण धर्म ठहरता है, जो तुलसी ने किया है। क्योंकि उन्होंने पूर्ण समाज की जो कल्पना की है उसमें राम की भक्ति ब्रह्म का विचार और विधि निषेध कर्मों की कथा का समुच्चय ही पूर्ण समाज बतलाया है। इसीलिए तुलसी की भक्ति एकांगी नहीं, एक वैशीय नहीं, वह सर्वांगीण तथा सर्ववैशीय है। उन्होंने खस भक्त की चोपड़ा भी है।

‘सपदि तुलसी सप दिन सज उठा।’

किन्तु सूर की भक्ति का क्षेत्र इतना निरस्त नहीं था जितना तुलसी का। सूर ने जीवन के एक भाग को लेकर ही उसका कर्तव्य किया। उन्होंने तुलसी की तरह सेवन, सेव्य भाव की भक्ति को स्वीकार नहीं किया। वरन् सखा भाव की भक्ति सूर ने सागर से निकली है। इसलिए सूर ने वात्सल्य का ही वर्णन अधिक किया। साथ ही अंगार रस में भी अपने श्रोताओं को डुबकी दी जिसमें अवगाहन कर श्रोता भक्त बने। एक बात सूर के बारे में निश्चित है कि

उसने जिस क्षेत्र को चुना उसका बीना २ छान डाला है उसमें कोई ऐसा अंग नहीं जो सूर की पहुँच से अछूता रह गया हो।

सूर की भक्ति भावना सखा भाव की रही है यह हमने ऊपर विवेचन में देख लिया। तुलसी जहाँ यह कहते थे कि सख सखा भाव की भक्ति सम मधु और छूत मिश्रण से निर्मित विष के समान है, वहाँ सूर ने सम सखा भाव की भक्ति का ही प्रचार किया। कृष्ण को सखा मानकर वहाँ २ सूर ने उनको डाट दिया जबकि तुलसी को राम के सामने बोलन में हिचक होती थी।

इसी प्रकार मैथिल कोकिल (विद्यापति) भी सूर के स्वर में स्वर मिलाकर अपनी अमरा हयों गाने में लगा था अन्य भक्त रवि भी इसी प्रकार भिन्न २ भक्ति भावों से श्रोत प्रोत हो भगवान की आराधना में लीन थे। प्रारम्भ में हमने देखा कि तुलसी की भक्ति भावना से उनका हृदय जितना श्रोत प्रोत है उतना अन्य का नहीं। तुलसी के आगत्य राम जो निर्गुण, सगुण, प्रह्ला महाविष्णु होकर भी वाराधी है, शक्ति, शक्ति श्रीर सान्द्र के निधान है। डाक्टर रामकुमार वर्मा उनकी भक्ति भावना में शान्त रस मानते हैं। परन्तु वे तो जग में रहकर जग को जगाना चाहते हैं। वे जग से भागकर आत्म कल्याण में लगाने वाली विरति के पक्षपाती नहीं वे तो रामानुज हैं।

यदि भक्ति के माचार्यों की दृष्टि से देखा जावे तो वे रति की भक्ति का स्थायी भाव मानते हैं, किन्तु शुक्लजी दैन्य की ही मानते हैं। और दैन्य की ही हम भक्ति का स्थायी भाव माने तो सूर की भक्ति भावना का यह स्वर फटना पड़ेगा। वस्तुतः यह शुक्लजी के सङ्चित दृष्टि रोज तथा पक्षपातपूर्ण आलोचना का एक नमूना है। यदि हम रति और दैन्य दोनों का स्थायी भाव मानकर यह कहें कि कबीर एक भाव (रोप प्रप २७७)

सूर की भाषा

[श्री कृष्ण कुमार मिह्रा एम ए]

सूर की भाषा—

'संस्कृत साहित्य में जो स्थान आदि कवि वात्सीय का है, व्रजभाषा साहित्य में वही स्थान सूरदास को दिया जा सकता है। व्रजभाषा साहित्य के आरम्भिक काव्य में ही सूरदास ने अपनी विलक्षण प्रतिभा द्वारा जैसा सर्वांगपूर्ण काव्य उपस्थित किया, वैसा कई शताब्दियों के साहित्यिक विकास के उपरान्त कोई भी कवि नहीं कर सका। यही एक बात सूर काव्य की विशेषता को चरम सीमा पर पहुँचा देने वाली है।' सूरदास ही पहले कवि हैं जिन्होंने व्रज भाषा को साहित्यिक रूप प्रदान किया है। उनके पूर्व व्रजभाषा अव्यवस्थित रूप में व्रज की गनियों में झूँड़-झूँड़ मारी फिरती थी परन्तु उन्होंने उसकी श्रमरता प्रदान की जिसके कारण उसकी धारा आज तक नहीं सूखी। सूरदास ने अपने काव्य के लिए व्रजभाषा का ही उपयोग किया है और वे उसमें प्रथम आचार्य हैं। लेकिन लाला भगवान दीन के मतानुसार हम सूरदास जी की भाषा को शुद्ध व्रजभाषा नहीं कह सकते। शुद्ध व्रज भाषा में कविता लिखने वालों में घनानन्द और रसखान का नम्बर सबसे पहले आता है। सूरदास के पद गाने के काम में आते हैं। अतः उनमें मधुर भाषा का होना आवश्यक है। दूसरे उनकी कविता में श्रीकृष्ण जी की लीला गाई गई है। अतः कृष्ण जी की विहार भूमि की भाषा होने से और लालित्य होने के कारण भी व्रजभाषा इस काम के लिए सर्वथा उपयुक्त है। छन्द और भाषा के अनुकूल ही भाषा को अपनाने के कारण

सूरदास जी की शास्त्र निपुणता की जितनी प्रशंसा की जाय तो थोड़ी है।' महानि हरिऔध के शब्दों में 'जैसी उसमें प्रजलता है वैसी ही मिठास भी है। जितनी वह सरस है उतनी ही कोलम। जैसा उसमें प्रज्ञा है वैसा ही श्रोत्र। भाव मूर्तिमत् होकर जैसा उसमें दृढिगता होता है, वैसी ही व्यञ्जना भी उसमें 'प्रदलितियों' परती अलग होती है।' सब तो यह है कि जितनी प्रीति, परिमार्जित एवं काव्य पूर्ण भाषा सूर का काव्य में देखने को मिलती है, उसे देखकर हम आश्चर्यचकित होना पड़ता है और हम उलझन में पड़ जाते हैं। इस विषयता का परिहार करते हुए आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा है कि सूरदास गर किसी पहले से चली आती हुई परम्परा का-चाहे वह मौखिक ही रही हो—पूर्ण विनाश सा जान पड़ता है, चलन वाली परम्परा का भूत रूप नहीं।'

काव्यभाषा के तीन गुण मान गए हैं—याज्ञ, माधुर्य और प्रसाद। वीर रस कविता के लिए ओज गुण का होना अनिवार्य है पर वीर रस के कवि नहीं हैं। उनका काव्य विषय है वात्सल्य और शृंगार जिसके लिए ओज गुण निरर्थक है। इसीलिए सूर की भाषा की सचने यही ठहरी है माधुर्य और प्रसाद। माधुर्य उनकी कविता का सहचर है और साथ ही साथ उसमें प्रसाद गुण भी विशेष मात्रा में मिलता है। सूर का काव्य प्रसाद और माधुर्य के बीच में चोनी और दामन का सम्बन्ध है दोनों एक दूसरे से अलग नहीं किए जा सकते हैं। शुद्ध वादहरण पर्याप्त होगा—

* सूर निर्णय प्रमुदपाल मीठल।

२. सूर पनारान-शुद्ध ६२।

अपनी काव्य भाषा को सजीव बनाने के लिए सूरदास ने बोल चाल के शब्दों का प्रयोग किया है। कविता की उत्कृष्टता के लिए बोलचाल के मधुर शब्दों का प्रयोग किया है जो भाव में अनुकूल हो। निम्नांकित पंक्ति में 'खेप' शब्द के प्रयोग से भाषा विलुल सजीव हो उठी है—

जादि खेप गनवान जोय छी प्रज में थाप डवारी ।

ऐसे उदाहरण कुछ और नीचे—

१ चितै चितै हरि बारु बिलोकिन मानहुँ माँगत है 'मन छोड़' ।

२ जाग्यो मोक्ष मौर' मलि सुटो सुजस गीत के गाए ।

३ सूर व सूर कहत गोपिका यह उपजो उदभौति' ।

४ जीवन 'मुँह चाही' की नीकी ।

भाषा की प्रौढता प्रदान करने में मुहावरों और कहावतों का बहुत बड़ा श्रेय है क्योंकि मार्मिकता ही इनका प्रधान गुण है इससे दो लाभ होता है। पहला यह कि भाषा में स्वाभाविकता आ जाती है और दूसरा कि उससे भाषा में चमत्कारपूर्ण मनोहरता का समन्वय हो पाता है। सूर ने अपनी पदावलि में जो मुहावरों एवं कहावतों की बंदिश की है, वह अत्यन्त ही मार्मिक एवं सुघड है। सूर साहित्य में जितने मुहावरों एवं कहावतें हैं यदि उनका समग्र हो तो शायद एक पूरा फोप तैयार हो जाय। इसी के चल पर सूर की भाषा में जान प्या गई है वह बोलने लगी है। कवि द्वारा प्रयुक्त कुछ मुहावरों को देखिये—

१ कूटि न गई लिहारी चारों वैसे मरग मूकै ।

२ राधा तै हरि केँ रग राची ।

३ सूर श्याम लेरें दस राधा, बहनि लोक में राची ।

४ अपने जियत नयन भरि देखौं, हरि इन्धर की जोरों ।

५ लेखन अय मोरी जात चलेया ।

६ काहे की है नाय चंदत है, अपनी बिपति कराय ।

७ जाधो मनमोदन सग करे ।

८ ताको केस खसे नहिँ सिर पैं जो जग बैर परै ।

९ यह मधुग पाजर की पोठरी जो आवहिँ त करे ।

८ कट पट पर गोता मारत ही जिते भद्र के मेत ।

१० उमैं सौ समुझाद प्रकट करि अपने मन की वानी ।

इसी प्रकार सूर काव्य में कहावतों के भी दर्शन होते हैं। कुछ उदाहरण दृष्टव्य हैं—

१ इनकी भई न उनको सजनी, अमल प्रमत में भई घनाय ।

२ स्वाम पूँछ कोटिक जो लागे सुधि न छाहू करी ।

३ सबे दिन एकै से नहिँ जात ।

४ सब दिन चौर की कहुँ होत है निर छाडू ।

५ सूर मिले मन जाहि जाहि सों ताको बहा करै काजी ।

६ जाकी कोऊ जिहि जिधि सुमिरै साद तेही हित मानै ।

७ सूरदास जा मन के लोटे अवसर पर गादि पहिणाय ।

८ दुलत नहिँ नेह सर सुगन्ध चोरी ।

९ लागी सही कहा रुधि मानै सूर जयैया प्री का ।

१० उपाँ मन मान की बात ।

बाण सुहारा जूँकि अमल फलधिस कीड़ा धिस खा ।।

११ कहा कवच मात्सी के झगो, जानत जानी मानन ।

जाकी बान परी सरि जैसीं, सो तदि देखि रहयी ।

सूर ने अपनी कविताओं में सस्कृत के तत्तम् शब्दों का उपयोग प्रचुरता से किया है, यथा—

रुत परंजक पङ्क शुभ देखियत कुमुद कन्द दुम छाये ।

अधुर पतिहा कुमुद कुंजन दम्पति लगत लुवाये ।

इने दो पदों में पयङ्क, अङ्क मधुर आदि शुद्ध सस्कृत के तत्तम् शब्दों का प्रयोग मिलता है और इसके साथ साथ उन्होंने तद्भद्र शब्दों का भी प्रयोग किया है। इससे स्पष्ट होता है कि सूर ने अपनी काव्य भाषा को शुद्ध ब्रजभाषा नहीं रहने दिया है प्रत्युत उसे मिश्रित बनाया है। इससे भाषा अपने स्वाभाविक रूप में ढली रही है।

सूर ने सुनुस ठोरत, छाव, पतुली, पाव चीतत सरिय टफरोरत, घरनूति श्रीचट, धुकुधुकी जैसे प्रामीण शब्दों के प्रयोग द्वारा भाषा में अत्यधिक प्रभाव उत्पन्न कर दिया है। चिरिया कहा समुद्र उलीचे ।

कान्ह कुंवर को कक्षेत्रन है,
 हाथ सोहारी भेली गुर की ।
 विधि विदँसत, हरि हँसत हेरि हेरि,
 जसुमति की घुक्रघुकी घुठिर की ।
 लीयन भरी भरी भरी दोइ भाना
 कनछेदन देखत जिय मुरकी ।
 होत देखि जसनि अकुहाली
 दिखी तुरत नीया को घुरकी ।
 हैंसत नद गोपी सख बिहँसी,
 भूमति चली सब नीलत दुरकी ।

महाराजि सूरदास ने लाक्षणिक और व्यंग्य प्रयोगों के द्वारा शब्दों की चमत्कारिता एवं अर्थ गभीर्य सिद्ध किया है। इनकी पवित्रताओं से लाक्षणिक और व्यंग्य प्रयोगों का आधिक्य है। उदाहरणार्थ कुछ प्रयोग दिए जाते हैं—

- १ श्रीराम को मन चोरि रहे ही मेरो मन चोरि किदि काम ।
- २ सूर श्याम अंग साधुरी चमकि चमकि चक्रचोचन गाव ।
- ३ मैं तुमकी अबहीं बाँधोगी मोहि बुझि नैहो लग पाम ।
- ४ गहन देहु श्याम अंग शोभा ।
- ५ तन मन कियो अगोर ।
- ६ लोचनि कहत झुकति नु बीरी ।

इन प्रयोगों की बहुलता के कारण इनके प्रतिनिधि स्वरूप उदाहरण दे सकना भी संभव नहीं है। किन्तु जहाँ भी भाव और कल्पना की गम्भीरता सूझना या उभना प्रदर्शित की है, वहाँ उसकी शब्दावली अपना वाच्यार्थ छोड़कर लक्षणा और व्यञ्जना की ओर आश्रित हो गई है। निम्न उदाहरणों में व्यञ्जना की गम्भीरता और व्यञ्जन्य काव्य चमत्कार दृश्य है—

- १ चोरी के फल तुमहि चलाऊँ ।
 कचन लभ दोन-कचन की देखी तुमहि नैगाऊँ ॥

छन्दों एक अंग कहु तुमरो चोरी नावँ मिगाऊँ ।
 जो चाहौ सोई सक सैहों वह कहि दौंड मगाऊँ ॥
 बीच करन जो आर्य कोइ ताको सोइ दिवाऊँ ।
 सूर श्याम चोरन के राजा बहुरि कहौ मैं पाऊँ ॥
 २ देखहु सूर सनेह श्याम की गमन मडल नम राखीं ।
 कबो जाहु तुमहि हम जाने ।
 श्याम तुमहि ला की नहि पठए तम ही बीच मुलावे ॥

- ३ कबो तुम जानव मुतहि पारी ।
 सब काहु के मन की बुझी बाँझी मूँ कितो दिग बारी ।

- ४ मैं तो भ्रम पुन सनरज्य हम तों शीघ्र योग प्रतपारी ।
 सूर शयन मिथ्या जतराई ये बाँते ऊनी की प्यारी ॥

परिस्थितियों के अनुरोध से सूर ने अपनी कविताओं में अन्य सहयोगिनी भाषाओं के शब्दों का भी प्रयोग किया है, जैसे—अबधी के खोइस, सोइस, इह्याँ मोर तोर, हुमार आदि पंजाबी के प्यारी, गुजराती के बियो, बुन्देल खण्डी के गहिनी सहिवी आदि तथा राजपूताने और वैभववाडे के शब्दों से भी उनके पद अलूते नहीं रहे हैं, पर इन देशों के शब्दों में कोई विशेष परिवर्तन करने की आवश्यकता नहीं पड़ी है, क्योंकि इनकी खपत यों ही हो जाती है। तथा इनके किया पद लेने का इनके शब्दों द्वारा कियापद बनाने की भी आवश्यकता नहीं पड़ी। पर इन्होंने अरबी फारसी के शब्दों को भी लिया है। और उनसे बियापद तक बनाये हैं। 'तुलसी' भी इस कला में निपुण है पर 'सूर' तुलसी की भांति अरबी फारसी के शब्दों में संस्कृत के प्रत्ययादि कम लगाते हैं, पर उन्हें अजभाषा के दौंचे ढालकर मुलायम करने से चूकते भी नहीं। 'मराकत' फारसी शब्द है, पर

सूर ने इससे 'मसकत' करके वज्रभाषा का सुषोमल आचरण दे दिया है। और भी उदाहरण देखिए—

१. सूर पाप को गढ़ रक्ष कीना मुहम्म' लाह किवार ।
२. निधिवामर विपभारत रचित कवहु न आवों वान' ।
३. 'बुलहि' समत सिर रकम सुमग प्रति बहुविजि
सुरग बनाई ।
४. कछु हवस हाथे छिन मरी लाह जोह भाहि
रचै री ।

५. सनूरी सेन छुडारे, विस्ता, जे 'तरपुजा' नाम ।
६. बूँपद पर कषय कहे छुट मान 'बाजी' ।
७. सुनी आग को का सै कीन जहाँ 'जवान है' जी को ।
क्रियापद नाना तो इ-होने भी नहीं छोड़ा ।
पर उसमें सूरत्व की छाप लगी है। जो शब्द प्रचलित है उन्हीं पर क्रियापद बनाये हैं अथवा प्रचलित या सोचकर गार्थ लगाने वाले पदों पर नहीं ।

महाकाव्य सूरदास ने प्राकृत के नियमों का उपयोग भी डल्ले के साथ किया है। प्राकृत के नियम के अनुसार 'ट' 'र' हो जाता है इसी आधार पर उन्होंने 'कीट' को 'कीर' भी बना दिया है। और उदाहरण लीजिए—

१. कागज धरनि करै तुमलेपनि जल सागर' मति
वीर ।
२. समग पदा, मोह की बूँदें सल्लिख' मंग अपारो ।
सूर की भाषा के गुणों के विश्लेषण का यह तात्पर्य नहीं कि उनकी भाषा में दोष नहीं है। सूर की भाषा में मुख्यतया चार प्रकार के दोष पाये जाते हैं।

सबसे बड़ी बात तो यह है कि सूरदास जी ने तुर पूर्ति के निमित्त शब्दों के रूप को इस प्रकार विवृत कर दिया है कि वे पहचाने नहीं जाते हैं। नीचे एक पद उद्धृत किया जाना है जिसमें पद विचार अनुचित मात्रा में विद्यमान है—

मुनत ही सब हाँकि क्याये गाइ करि इकटैल ।
चाहि दे दे बाल बालक किन जनुन छट गैल ॥

इसमें 'गैन' शब्द का प्रयोग बहुत खटरता है और वह नियम विरुद्ध भी है। इतना ही नहीं तुकात के अलावे भी जरूरत पड़न पर पद के बीच में भी शब्द के विवृत रूप मिलते हैं। अतः इस सम्बन्ध में हमें यह कहना है कि ऐसे स्थलों की सख्या अत्यन्त अल्प है। शायद शब्दों के तोड़ मरोड़ कवियों का जन्म सिद्ध आधार है। इस प्रकार के दोष के कुछ और उदाहरण लीजिए—

१. सूरदास कहु कहलि न यामै गिरा भई अति पग ।
(पग—पुग)
२. सूरदास प्रभु तुम्हारे दाप की चरमन की बलि गैया ॥
(गैया—गया)
३. भी सकर वहु रसन स्वागि कै विपदि कट लपटैय ।
(लपटैय—लपटाना)
४. सुनहु सखा सुमीन विभीषण अपनि अयोध्या नाउँ ।
(नाउँ—नाम)
५. कवहु चित्त प्रहिविच नैन में लवन' लिप रखावत ।
(रखावत—नवनीत)
६. कनक रम प्रहिविचि तितु हक छौन हाहि
खवाचहुँ ।
(खवाचहुँ—नवनान)

इन उदाहरणों से यह प्रतीत होता है कि सूर न पक्षियों के बीच मात्राओं के घटने बढ़ाने या आखिर में तुक पूर्ति के निमित्त शब्दों के रूप को विवृत किया है लेकिन उसमें सूर या सूरदास' अन्तर्निहित है।

सूर की कविताओं में व्याकरण संबंधी दोष भी पाये जाते हैं इसलिए हमें यह स्वीकार करना पड़ता है कि तुलसी की भाँति उनकी भाषा में चुस्ती नहीं है, जैसे—

राजपुत्र होइ अपि छै आये
मुनि मन जनक वही पगुपारी ।

इस सदर्भ में 'जनक' शब्द पुलिग है इसलिए पगुधारी' न होकर पगुधारे' या पगुधारा' का प्रयोग होना अनावश्यक था। सूर ने 'सूल' शब्द का प्रयोग कहीं स्त्रीलिङ्ग के रूप में प्रयोग किया है और कहीं पुलिग में। इस प्रकार की तुष्टियों का एकमात्र कारण यह है कि उनमें प्रयोग की मूल प्रति नहीं मिली है इसलिए यह तुष्टि शायद प्रतिलिपिकारों की ही रही हो।

सूर ने अपनी कविता में अनावश्यक शब्दों का भी प्रयोग किया है इसलिए उनमें शिथिलता संशर्भी दोष भी पाया जाता है जैसे—

चिन्तकूट भये भरत मिलन जष

'पग पोंबरे' है कही टपारी।

इस पंक्ति 'पग' शब्द का प्रयोग निरर्थक है क्योंकि 'पोंबरे' कहने से ही अर्थ प्रकट हो जाना है। इसलिए यहाँ पर अशुद्ध पद दोष है।

सूर ने अपनी कविताओं में सु 'ज' आदि का अत्यधिक प्रयोग किया है क्योंकि वे प्रतिदिन गा गा कर पद रचना करते थे और भक्तों को सुनाया करते थे। अतएव पद पूर्ति के लिए ऐसे शब्दों के प्रयोग के बिना काम नहीं चलता था।

सूर शब्द-जीवा के अनुसारी रहे हैं और यह बात उनके दृष्टिकूट पदों के साथ लागू होती है। दृष्टिकूट पदों के भावों को हृदयगम करने में सरल खपाना पड़ता है। इस प्रकार के पदों में कुछ शब्दों का प्रयोग नये अर्थों में किया है, जो सामान्य पाठक को नजर से देखने पर विचित्र मालूम पड़ते हैं। साहित्य लहरी में हमने अनेक उदाहरण मिलते हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि 'सकल वस्तु शुन दोषमय' का अनुसार सूर की भाषा में कातपय दोष भी पाये जाते हैं फिर भी वह प्रबाहूपूण एवं शक्तियुक्त है। उनकी भाषा अनुप्रास हीन होने के बावजूद भी साहित्यिक है। अतएव यह गौरव की बात है कि चलती फिरती बोलचाल की भाषा को सूर के कारण ही वह साहित्यिक पद मिला। 'आगे चलकर अन्य कवियों ने त्रुणभाषा का जो महल तैयार किया, उसकी नीम रखने का श्रेय सूरदासजी को ही दिया जाना चाहिए।'

(प्रथम शेष २१५)

आता है तो दूसरा दब जाता है और कभी दूसरा आता है तो पहला दब जाता है तो असंगत न होगा। किन्तु तुलसी का अभ्यसन गहराई में किया जाय तो शुनलजी के शब्दों में पूर्ण सत्यता ही मिलेगी। इसमें शील (धम, भक्ति भावना) के असामान्य उत्कर्ष को महत्ता।" सौन्दर्य से आकर्षित, शक्ति से व्यक्ति वह राम में भाव की प्रतिष्ठा देखता है तो अत्यन्त आकर्षण से प्रेम, भद्रा और भक्ति करने लगता है। व्यक्तिगत

जीवन में उनकी भक्ति और सामाजिक जीवन में उनके शील के अनुसार व्यापक है। शील न्याय की वह स्थिति है जो सदाचार को प्रेरणा देती है। वह भक्ति जिस काम की जो लौकिक, सामाजिक जीवन में सदाचार की, लोक सेवा की प्रेरणा न दे। भक्ति में शील की महत्ता होने के कारण और इतनी अत्यन्त शील की राम में प्रतिष्ठा होने के कारण शुक्लजी द्वारा निरूपित तुलसी में भक्ति रस का पूर्ण परिपाक है।

गताङ्क से आगे :—

औपन्यासिक रचनातंत्र और प्रेमचन्द

(प्रो० महेन्द्र भटनागर एम० ए०)

उपन्यास की कथा का रोचक होना भी जरूरी है। यदि कथा रोचक नहीं हुई तो पाठक का मन उसमें रम नहीं सकता। सामाजिक क मन पर उपन्यासकार के उद्देश्य का प्रभाव कथा के द्वारा ही सबसे अधिक पड़ता है। यदि उसमें रोचकता नहीं होगी तो लेखक का प्रयत्न असफल सिद्ध होगा। प्रेमचन्द इसी रोचकता के सबंध में एक स्थल पर लिखते हैं

‘उपन्यासकार को इसका अधिकार है कि वह अपनी कथा को घटना वैचित्र्य से रोचक बनाए, लेकिन, शर्त यह है कि प्रत्येक घटना असली ढाँचे से निकट संबंध रखती हो। इतना ही नहीं, बल्कि उसमें इस तरह घुल मिल गई हो कि कथा का आवश्यक अंग बन जाए अन्यथा उपन्यास की कथा उस घर की सी हो जाएगी जिसपर हर एक हिस्से अलग अलग हों। जब लेखक अपने मुख्य विषय से हटकर किसी दूसरे प्रश्न पर चर्चा करने लगता है तो वह पाठक के उस आनन्द में बाधक हो जाता है जो उसे कथा में आ रहा था। उपन्यास में वही घटनाएँ, वही विचार लाना चाहिए जिनसे कथा का माधुर्य बढ़ जाय, तो प्लॉट के विकास में सहायक हों अथवा चारित्र्य के शुद्ध मनोभावों का प्रदर्शन करते हों’।

मराठी के उपन्यासकार श्री ना सी फडरे ने कथावस्तु की रोचकता के लिये एक सूत्रा (अर्थात् ऐश्वर्या का भाव) को महत्व दिया है —

‘कथावस्तु में एक सूत्रा होनी चाहिए अर्थात् तदनन्तगत (एकथावस्तु के अंतगत) विभिन्न घटनाएँ एक साथ मिलकर पाठक के मन पर एक ही प्रभाव डालें।’^१

श्री ना० सी० फडरे ने कथावस्तु के लिए जिज्ञासा, उत्कृष्टा विस्मय और आवश्यक तत्व बताए हैं

‘प्रत्येक ललित कथा (कथावस्तु) जिज्ञासा, उत्कृष्टा और विस्मय इन तीन भावों के उत्कर्ष पर निर्भर रहती है।’^२

कथावस्तु के आधार पर उपन्यासों के दो भेद किए गये हैं —

(१) निरवयव कथावस्तु के उपन्यास।

(Novels of Loose plot)

(२) सावयव कथावस्तु के उपन्यास।

(Novels of organic plot)

निरवयव कथावस्तु के उपन्यासों में वस्तु की संघटना शिथिल रहती है। घटनाओं का घटा टोप सा रहता है। आपस में घटनाओं का संबंध ढूँढ़ा सा रहता है। कोई तर्क संगत घटनाएँ एक दूसरे की आगे नहीं ढकेलती।

१ कुल्लु विचार।

पृष्ठ ५१

२ ‘कथावस्तु एकद्वारा अगले पाठके वाचा अर्थ अथा, की त्वातेन गते प्रतगाया मित्रून वाचकाया मनापर एक थापात भजला पादिज’।

‘प्रतिमा साधन’ पृष्ठ १२१

३ ‘जिज्ञासा, उत्कृष्टा आदि विस्मय या तीन भावोंपर प्रत्येक चरम ललित कथा आभर लेती अछते’।

‘प्रतिमा साधन’ पृष्ठ १२८

सावधान उपन्यासों में कथास्तु सुगठित एवं व्यवस्थित रहती है। उसकी प्रत्येक घटना अंतिम परिणाम की ओर अपसर होती है। उसमें किसी घटना का निरर्थक समावेश नहीं किया जाता।

विस्तार के अनुसार भी कथा ये दो भेद किए गये हैं —

(१) एकार्थ या शुद्ध (Simple)

(२) सकुल (Compound)

जिस उपन्यास में केवल एक कथा हो उसे एकार्थ या शुद्ध कथावस्तु का उपन्यास कहेंगे जिस उपन्यास में दो या दो से अधिक कथाएँ साथ साथ चले उसे सकुल कथावस्तु का उपन्यास कहा जाएगा।

(२) पात्र और चरित्र चित्रण

कथावस्तु के परमात्मा उपन्यास का दूसरा महत्वपूर्ण तत्त्व चरित्र चित्रण है। उपन्यास में चरित्र का अर्थ आचरण शास्त्र में समझा जाने वाला अर्थ नहीं है। साहित्य के अन्तर्गत चरित्र का अर्थ मानव पात्रों का चित्रण है, जिसका आधार मनुष्य के राग व मनोवेग हैं। अतः पात्रों व जीवन पर उपन्यास का चरित्र चित्रण निर्भर करता है।

उपन्यासकार को प्रत्येक पात्र के चरित्र से पहले से ही अवगत होना आवश्यक है तभी वह उन पात्रों के जीवन सचपों, मनोवेगों, विचारों और क्रिया कलापों का उचित लेखा जोखा दे सकेगा। प्रत्येक पात्र के व्यक्तित्व और वहिगत जीवन का सूक्ष्म अध्ययन उसके लिए अनिवार्य

है। दूसरे उपन्यासकार को जीवन को उन स्थितियों में भी परिचित होना आवश्यक है जिसने उसके पात्रों के मानसिक जगत का निर्माण किया है। राल्फ फोक्स के शब्दों में —

‘उपन्यासकार किसी भी वैयक्तिक जीवन को गाया नहीं लिख सकता जब तक उसमें समग्र जीवन की सतर्क दृष्टि न हो। उसे यह जानना आवश्यक है कि उसके पात्रों की वैयक्तिक सचपों से किस प्रकार उसके अंतिम परिणाम निकलते हैं। इसके लिए उसे यह जानना चाहिए कि जीवन की वे कौन सी विभिन्न स्थितियाँ हैं जिन्होंने उन व्यक्तियों को जैसे वे हैं बनाया है।’

उपन्यास में पात्रों की संख्या सीमा निर्धारित नहीं की जा सकती। ग्रेण्ड उपन्यास में भी पात्रों की संख्या पचास साठ तक पहुँच जाती है। लेकिन पात्र बहुत अधिक नहीं होने चाहिए। उपन्यास के क्षेत्र की विशालता को देखते हुए पात्रों की संख्या यदि अधिक भी हो तो खरबती नहीं है। उपन्यास में अधिकांश पात्र पथिकों के समान आते हैं। वे केवल कथानक को गति देकर अथवा बातारण में रंग भरकर चले जाते हैं। दूसरे, पात्रों की संख्या उपन्यास के विषय और विस्तार पर भी निर्भर करती है। मुख्य प्रश्न उपन्यास में नायक का है, क्योंकि नायक ही अधिकांशतः उपन्यास का केन्द्र होता है। नायक और नायक के निकट सम्पर्क रखने वाले पात्रों के संख्या में ही उपन्यासकार को विशेष रुचि होती है। ऐसे उपन्यासकारों को जा चरित्र चित्रण को प्रधानता देते हैं, नायक के

- 1 The Novelist cannot write his story of the individual fate unless he also has this steady vision of the whole. He must understand how his final result arises from the individual conflicts of his characters, he must in turn understand what are the manifold conditions of lives which have made each of those individuals what she or he is'

Page 15 & 16

The Novel and the People by Ralph Fox

चित्रण में विशेष जागरूक रहना पड़ता है। प्रेमचन्द ने औपन्यासिक चरित्र चित्रण के अन्तर्गत पाठक और पात्रों के बीच में आत्मीयता के भाव उत्पन्न करना प्रधान औपन्यासिक कर्म बताया है —

“यह जरूरी नहीं कि हमारे चरित्र नायक ऊँची श्रेणी के ही मनुष्य हों। हृष और शोक, प्रेम और अनुराग, ईर्ष्या और द्वेष मनुष्य मात्र में व्यापक है। हमें केवल हृदय के उन तारों पर चोट लगानी चाहिए जिनकी झनार से पाठकों के हृदय पर भी वैसा ही प्रभाव हो। सफल उपन्यासकार का सबसे बड़ा लक्षण है कि वह अपने पाठकों के हृदय में उन्हीं भावों को जागरित करदे जो उसके पात्रों में हों। पाठक भूल जाय कि वह कोई उपन्यास पढ़ रहा है उसके और पात्रों के बीच में आत्मीयता का भाव उत्पन्न हो जाय।”

अतः पात्रों की मुख्य विशेषता उनकी सजीवता है, तभी पाठक और पात्रों के बीच भावात्मक संबंध स्थापित हो सकते हैं। पात्र इसी दुनिया के होने चाहिए। उपन्यासकार को अपनी बाल्य निय दृष्टि में ऐसे ही पात्र रखे करने चाहिए जो वास्तविक मनुष्यों के समान अनुकूल या प्रतिशूल परिस्थितियों में पाय करे। उनमें असाधारणता अथवा अलौकिकता नहीं आनी चाहिए, अन्यथा तो वे अत्यधिक व्यक्तिवादी हो जाएंगे या किसी दूसरी दुनिया के, और पाठकों के मनोजगत् से उनका तादात्म्य नहीं हो सकेगा।

माना कि पात्रों की सृष्टि उपन्यासकार स्वयं करता है। यह अपने उपन्यास के पात्रों का जनक है पर वे पात्र निर्जीव नहीं होते। उनका अपना व्यक्तित्व होता है। उपन्यासकार उन्हें अपनी इच्छानुसार हिला डुला नहीं सकता। पात्र

उपन्यास में एक सजीव शक्ति होते हैं। वे वस्तुतः जीवों की तरह नचाए नहीं जा सकते। उनकी स्वतन्त्रता छीन लेने पर उपन्यास का महत्व घट जाता है। पात्र वही काम करे जैसा कि इन परिस्थितियों में कोई भी उसी श्रेणी और सरकार का व्यक्ति कर सकता है। पात्रों के इसी स्वाभाविक चित्रण के संध में प्रेमचन्द लिखते हैं —

“विश्वास परिस्थिति के अनुसार स्वाभाविक हो, अर्थात् पाठक और लेखक दोनों इस विषय से सहमत हों। अगर पाठक का यह भाव हो कि इस दशा में ऐसा नहीं होना चाहिए था तो उसका यह आशय हो सकता है कि लेखक अपने चरित्र के अस्तित्व करने में असफल रहा।”

प्रेमचन्द ने चरित्र परिवर्तन के संध में काफी जोरदार शब्दों में लिखा है। वे प्रत्येक चरित्र के परिवर्तन में विश्वास रखते थे। स्थिर पात्रों के उपन्यास उनकी दृष्टि में उच्छ्रोत्रि के नहीं माने जाने चाहिए। लेकिन यह स्मरण रखना है कि प्रेमचन्द ने स्वाभाविकता के साथ चरित्र परिवर्तन पर बल दिया है। चरित्रों के विकास के संध में वे लिखते हैं —

“उपन्यास के चरित्रों का चित्रण जितना ही स्पष्ट, गहरा और विकासपूर्ण होगा उतना ही पढ़ने वालों पर उसका असर पड़ेगा। जिस तरह किसी मनुष्य को देखते ही हम उसके मनोभावों से परिचित नहीं हो जाते, वैसे वैसे हमारी धनियता उससे बढ़ती है त्यों त्यों उसके मनोरहस्य खुलते हैं, उसी तरह उपन्यास के चरित्र भी लेखक की कल्पना में पूर्ण रूप से नहीं आ जाते, बल्कि उनमें प्रमत्त विराम होता जाता है। यह विराम इतने गुप्त अस्पष्ट रूप से होता है कि पढ़ने वाले को किसी तयदीनी पर

ज्ञान भी नहीं होता। अगर चरित्रों में किसी का विकास रुक जाय तो उस उप-वास से निकाल देना चाहिए क्या न उप-वास चरित्रों के विकास का ही विषय है। अगर उसमें विकास दोष है, तो वह उप-वास कमजोर हो जायगा। कोई चरित्र अतः भी वैसा ही रहे वैसा वह पहले था उसके चल बुद्धि और भावों का विकास न हो, तो वह असफल चरित्र है।^१

उपन्यासों में चरित्र चित्रण के दो प्रकार अथवा शैलियों प्रचलित हैं —

(१) बिरलेपणात्मक

(२) रूपकात्मक

बिरलेपणात्मक चरित्र चित्रण में लेखक पात्रों के निचारों, भावों प्रवृत्तियों आदों आदि का बिरलेपण करता है और स्वयं ही उनके सन्ध में नैर्णयिक रूप से स्थल स्थल पर अपने विचार व्यक्त करता है।

लेखन रूपकात्मक प्रणाली में ऐसा नहीं होता उसमें लेखक अपनी ओर से कुछ नहीं जोड़ता। वह परिपाक्ष में रहता है। पात्र स्वयं अपने

चरित्र की भूमिका देते हैं। यह उनके भावों और सवालों के द्वारा सम्पन्न होता है। पात्र अपनी सफलताया और दुर्बलताओं को स्वयं अनावृत्त करते हैं याधुनिक उपन्यासों में रूपकात्मक प्रणाली विशेष रूप से प्रचलित है और यह है भी अधिक मनोवैज्ञानिक।

मराठी उपन्यासकार ना सी कडवे ने चरित्रांकन की दो पद्धतियों का उल्लेख किया है —

(१) साक्षात् पद्धति (प्रत्यक्ष)

(२) प्रतिबिम्ब पद्धति (परोक्ष)

“साक्षात् पद्धति में लेखक स्वयं बोलता है, और जो कुछ वह प्रत्यक्ष देखता व सुनता है उसे अक्षरशः पाठकों के सम्मुख रख देता है।

प्रतिबिम्ब पद्धति में लेखक साक्षात् वस्तु की ओर सनेत्र नहीं करना बरन् वह पाठकों से कहता है, “यह देखिए, इस वस्तु का प्रतिबिम्ब अमुक व्यक्ति के (पात्र के) स्वभाव में उभरा हुआ है”।

(शेष पृष्ठ २४४ का)

इच्छा, क्रिया और ज्ञान एक में मिलाकर उच्च लित कर देती है और फिर चहुँ ओर शृंग और डमरूना निनाद शुरू करता है। इस दिव्य अनाहत नाद में मनुत्तमय हो जाते हैं

‘स्वप्न, स्वाप, आगरण मरम हो

इच्छा क्रिया ज्ञान मित्र रूप मे,

दिव्य अनाहत पर निनाद में

अहो पुन बल मनु उत्तमय मे ।’

इस प्रकार महाकाव्य में जिस गम्भीर्य परिष्कृत अभिरुचि और उदात्त भावनाया का समावेश होना चाहिए वह ‘कामायनी’ में सहज रूप

में विद्यमान है। कामायनी में जहाँ कहीं दार्शनिक विवेचन हुआ वहीं मानव जीवन तथा इतिहास की पीठिका बतमान है, जिसमें उसका दूरान अत्यन्त व्यवहारिक एवम् मनोवैज्ञानिक हुआ है। वास्तव में प्रसाद जी ने दूरान से जीवन को देखा है और जीवन से दूरान को। साथ में मनोवैज्ञानिक बिरलेपण अत्यन्त सुपक्वता से किया गया है। इसीलिए प्रसाद जी ‘कामायनी’ की दार्शनिक एवम् मनोवैज्ञानिक पीठिका पर मानव जीवन का आनन्द पूर्ण भवन निर्माण करने में सफल हो सके हैं।

१ कुछ विचार ।

पृष्ठ ५४

२ ‘साक्षात् पद्धति या पद्धतियों लेखक साक्षात् पादात्त व ऐकन असनों व न दिखल व देखे देखेन से रखल वाचका पुन भाडीत असतो । पृष्ठ १३५

कवि 'पद्माकर'

[लि० प्रो० जगन्मयान गोयल एम० ए०]

हिन्दी का जो भी आलोचक कवि पद्माकर पर लिखन बैठा उसने उन्हें शृङ्गारी कवि ही घोषित किया। कुछ ने तो उन्हें शृङ्गार का इस सरिता में इतना डूबा हुआ बताया कि उनमें उससे ऊपर उठने का सामर्थ्य ही नहीं था।

वास्तव में यदि देखा जाय तो इन लोगों का इस में दोष भी नहीं। शृङ्गार की जो एक अत्युस धारा उस युग में प्रवाहित हो रही थी उस वाद के बीच आने वाले जो भी कवि हुए—सभी शृङ्गारी थे ऐसी धारणा उन्होंने मूलरूप से बना ली। उनके कथनानुसार जब भूपण सा बीरभावनापूर्ण कवि भी उससे न बच सका तब भला पद्माकर कैसे बचे रहते। और वे लोग उनके एक प्रथम जगद्गोप से नायक नायिकाओं के हाव भाव चेष्टाओं के उदाहरण छांटकर रखने से अपने कथन की सार्थकता सिद्ध करते हैं। परन्तु हमें देखना यह है कि उनका यह ध्येय कहाँ तक सत्य है। तथा कवि पद्माकर कहाँ तक शृङ्गारी कवि हैं और उस युग के प्रवाह में वे कहाँ तक बहे।

किसी भी कवि की केवल एक रचना पर दृष्टि रखकर और उसके भी रचे जाने की मूल प्रेरणा व कारण को जाने बिना—तथा उसके समस्त साहित्य का अध्ययन किए बिना कोई मत दे देना उस कवि के प्रति अन्याय है। पता नहीं भूपण के प्रति इन लोगों की सहृदय दृष्टि कैसे जा पहुँची और उसे इस गद्दी नाली से कैसे कुछ ऊपर उठा दिया—बदायित शिवाजी तथा सत्रसाल के व्यक्तित्व ने उसकी सहायता की हो अर्थात् अब उस बेचारे का भी बड़ी गति चलने जा रही है। पद्माकर की ओर तो सभी ने एक दृष्टि से देखा शृङ्गारी दृष्टि से यह धारणा मूल बद्ध करके कि

वे शृङ्गारी युग के शृङ्गारी कवि हैं। और जो कुछ हो वह औपचारिक मात्र था परचाताप के फलस्वरूप। परन्तु यदि ध्यान पूर्वक उनके समस्त साहित्य का अन्वेषण किया जाए और उस पर सहृदयता पूर्वक विचार किया जाए तब निते वे औपचारिक मात्र कहते हैं, वह भाव ही 'पद्माकर' में मुख्य जान पड़ता है शृङ्गारी भाव गीण।

श्री विष्णुनाथ प्रसाद मिश्र ने 'पद्माकर' की कविता को बीर शृङ्गार, रमणीयता चित्रण और भक्ति का पद्माभूत कहा है परन्तु मुख्य भाव शृङ्गार ही माना। चित्रण तथा रमणीयता तो कलात्मकता से सम्बन्धित है बीर भावना को इस स्थान पर हम एक ओर रख देते हैं—यद्यपि वह भी भूपण, लाल, सूदन से किसी भीति पर नहीं, आलम्बन का अन्तर हुआ तब क्या। बीर रस का इससे पूर्ण अवयवों के साथ प्रत्युटन इन के हिम्मत बहादुर विरदावली नामक प्रथम में हुआ है। यहाँ तो फल हमें दो भावों पर विचार करना है शृङ्गार तथा भक्ति पर।

पद्माकर के पाँच प्रथम अभी तक प्रकाशित हुए हैं। हिम्मत बहादुर विरदावली, जगद्गोप प्रबोध पचासा, गगलहरी पद्माभरण तथा एक और रामरसायण भी इनका प्रथमाना जाता है। जिसमें विष्णु के अवतार भगवान राम की गाथा दोहा श्लोकाद्यों में वर्णित है। इनमें से हिम्मत बहादुर विरदावली तो बीर पाठ्य है पद्माभरण अनन्तर प्रथम है गगलहरी प्रबोधपचासा तथा रामरसायण भक्ति प्रथम है तथा फल जगद्गोप शृङ्गार पाठ्य है वह भी मुख्यतः नायिका भेद का।

इन प्रयोगों की मूल प्रेरण भावना पर जब हम विचार करते हैं तो हिम्मत बहादुर विरदावली

स्पष्ट ही राज्याश्रय की प्रज्ञा है पद्माश्रय के अन्त में रच्य कवि ने लिखा है कि कवि पथ (परम्परा) पालन करने के लिए यह लिखा गया। जगद्गिनोद ने सम्बन्ध में कवि ने लिखा है कि यह महाराज जगतसिंह (जिसके वे आश्रित थे) हुक्म से लिखा गया—अर्थात् वह कवि की अपनी प्रेरणा नहीं, वह अपने मनोविनोद या आत्मतोष के लिए नहीं लिखा गया, केवल राजा की आज्ञा का पालन भर किया है भला जिस राजा के वे आश्रित हैं जिससे वेतन प्राप्त करते हैं जिसने आधार पर उनके जीवन का निर्वाह होता है उसका आज्ञा का उल्लंघन वे कैसे करते—यद्यपि ऐसा करने से उन की आज्ञा को बहुत दुःख हुआ दूसरे इस ग्रंथ की रचना करके उन्होंने परम्परा का पालन भी किया—कवि समाज के स्थान पाने के लिए। इस ग्रंथ को ध्यान से देखने से यह भी स्पष्ट है कि कवि ने कहीं भी विहारी सा खिलवाड़ नहीं किया और नहीं पास्तन्य के शृंगार को चेदी पर बलिदान से रसाभास करके अत्यधिर रसि कता का प्रदर्शन किया है और नहीं उहात्मकता व उसी कल्पना में उनका मन रमा। हा उसमें जो रमणीयता है वह उनका कवित्व शक्ति तथा प्रतिभा के कारण है। ऐसी ग्रंथ की रचना करके जिसमें रसात्मकता न हो, क्या वे अपने को अप कीति या भाजन बनाते और अपने कवित्व का गला घोट देते। अरु रहा प्रबोधपंचासा आर गगलहरी आदि या सो इनके अन्तिम पदों से स्पष्ट है कि कवि ने इन ग्रंथों की रचना न किसी परम्परा का पालन करने के लिए की और न किसी की आज्ञा के पालन स्वरूप। बल्कि वह उनके हृदय की स्वत निश्चित वाग्धारा है, उनका मन की वास्तविक अभिव्यक्ति है उनकी आत्मा

की चीज है और वहीं वास्तव में कवि की मुख्य व मूल प्रेरणा व भावना है।

अतः इस मूल प्रेरणा पर ध्यान दिए बिना वाक्य के तीन भक्ति ग्रंथों तथा अनेक फुटकर रचनाओं को देखते हुए भी केवल एक जगद्गिनोद को सामने रखकर उसे शृंगारी कवि कहकर कुलपित करने का साहस हमारा नहीं होता। यह उनका साथ अन्याय ही कवि को मजबूर हो कर शृंगार काव्य रचना पड़ा, इसके लिए वह स्वयं परचाता व ग्लानि से गल रहा है, वह इस लोभ की लपट में कभी न आता यदि उसे पैट का 'चपेट' न होती। वह तो किसी कदूर में बैठकर तप करना चाहता था किसी सदिर में बैठकर खुनाथ की गाथा गाना चाहता था। परन्तु मूर्खता के कारण स्वायत्त उसे राजा को निभाना पड़ा। आदि की भावना उसके मन में कितनी चलती है किन्तु परिस्थितियों से विवश होकर अपनी इच्छा के विरुद्ध उसे कार्य करना पड़ा, जिसने लिए वह दुःखी है। फिर भी हृदय के वास्तविक उद्गार समय समय पर एकान्त नीरव क्षणों में व्यक्त होते ही रहे, वे भक्ति रस में गोते लगाते ही रहे। अपने रामनाम का मर्म कथा लोगों को सुनाने व लिए उपाकुल रहे और अन्त में उन्होंने रामरसाशय की भी रचना की।

या तो शृंगार की सरिता में गाते लगाते व उबकर या जीवन से अन्तिम क्षणों में कुछ पछता कर, रामनाम या कुछ राधा की प्रेम की पावन गंगा में बहुत से रीतिरालीन कवियां न गोते लगाने का प्रयत्न किया—प्रदापित उनके पाप नष्ट हो जाए। शृंगार रस से सराबोर रसिक कवि विहारी भी भक्ति के सम्बन्ध में दो बार दोहे यह राग—निर्गुण मत का भी अलापना की,

१-प्रबोधपंचासा छंद ५०

२-फुटकर

३-वही १२

पर वह क्या उनकी मूलगत भावना थी। इसमें सन्देह ही, वे तो रसिक थे भरे पूरे रसिक, भक्त नहीं थे। राधा कृष्ण की बदनामी वे तथा उनसे अलग कवि इसलिए करते थे कि वे उनके काव्य में नायक नायिका हैं, दूसरे उनकी बदनामी में कहीं गड़े चमत्कारपूर्ण विलासपूर्ण उक्तियों से वे रसिका को भी सुगंध पर देते थे जभी तो आगे के 'कविरीति' हैं तो मुकविताई नतरु राधा माधव सुमिरन को यद्धानो है" वाली उक्ति उनके सम्बन्ध में चरितार्थ है। परन्तु पद्माकर रसिक नहीं थे, वे भक्त थे आगे के कवि रीति हैं वाली यात से धोखा देही का आरोप उन पर नहीं लगाया जा सकता। उनके हृदय से तो भक्ति की स्वीत धारा स्त प्रवाहित हो रही है और ये पुनः ऋते हैं—

रात दिन चागेंवाम राम राम राम राम ।

सीताराम सीताराम सीताराम कहिए ॥

क्या और किसी रीतिवालीन कवि की वाणी में इस प्रकार का स्वाभावोक्ति तथा तत्त्वीनता से सनी उक्ति मिलेगी इस पथन में किसे सन्देह हो सकता है कि यह धोखादेही की भक्ति नहीं।

अन आम्हो जरा उनकी भक्ति के स्वरूप की जानकारी भी दें।

ससार की नश्वरता अस्थिरता तथा मनुष्य के इस ह्रादमास के शरीर का जिसे पत्नीर आदि स्तों ने मिट्टी का घड़ा कहा है निस्सारता तथा क्षणभंगुरता को बताते हुए कहते हैं कि यह तो पानी के बुदबुद के समान क्षणभंगुर है कम रात स्वी पवन का एक झंझा इसको नष्ट कर देगा। यह तो फेवल प्राण वायु के आधार पर टिका हुआ है।

सौत कम शीतल गुचा का जियगम कहा,

सांभ बस बीछे मठा सांभ हो को गाला ।

कहे 'पद्माकर' त्रिपार क्षणभंगुर का,

पानी को सो फेन जैम फलक फफोला ।

करम करोत पचतावन घोरा फेरि,
और और जोला फेरि और और जोला है ।
छोट इति नाम नहीं पैहै निसराम थरे,
निपट निषाम उन पाम दोषो चोला ।

(प्रबोधपचासा छंद ६०)

पाम का यह जोला भल और मूत्र का गोला है,
इसलिए सब काम की त्यागकर रामनाम का
जाप करो तभी इस शरीर का साधनता है।

सीतापति राम के सनेह बस पीती जो दे ।

ती ता दिव्य देह जम जातना न पीती है ॥

रीति रामनाम न रही जो दिन काम चीता ।

चारित्र्य पाराय हाल पाल की पक्षीवी है ॥

इस प्रकार ये कहते हैं कि ससार की सुत पितृ मात पत्नी, नीवर चाकर, स्वामी, सगे सम्बन्धी कोई किसी का नहीं। इसलिए इनके लोभ में मत लिपटो। ऐसे स्थलों पर कवि कबीर, दादू सुन्दरदास आदि सतों की वाणी में बोलते प्रतीत होते हैं।

'पद्माकर' वैष्णव भक्त थे। उन्होंने दास्यभाव की भक्ति को ही अपनाया। ठीक तुलसी तथा सूर की भांति उन्होंने अपनी वीनता, अधमता पतितता का वर्णन किया, परचाताप और ग्लानि में गले तथा अपने इष्टदेव की महानता महिमा सब शक्तिमता, सर्वज्ञता, परमेश्वर, पतितपावनता, भक्त बरस-यता प्रशरारणारणता, आदि का बखन एक भक्त की भांति किया। अपनी अधामत का बखन करत हुए वे कहते हैं —

आगुन अतत गरदूषण ली दीपयन्त्र,

गुञ्ज त्रिनिता की जाचो पुरु ॥ न जग है ।

कहै पद्माकर कबध की मद्य भद्रा,

पापी हो गरीब जो नद या की रत है ।

मयरा ली मयर कपपी पय पाहन ली,

बालि हूळी निपद न जान्यो और रम है,

व्याध हूळी बकि बिराधली रारापी राम ।

देम पेन तारी सो हमारे कहा कम है ।

(प्रबोधपचासा छंद १३)

उन्हें भय है कि सीता का झूठा कराक सुनकर भी राम ने उन्हें त्याग दिया तब मेरे वास्तविक पापों को जानकर भी वे मुझे कैसे पार करेंगे। पर नहीं वह तो स्वयंशक्तिमान है, दशरथ पुत्र सुमेरु को राई, तथा राई को सुमेरु पाने में समर्थ है और फिर वह पतित पावन भी तो है उसने राज, गणिका, अजामिल मूढ़ गीध वितने पापियों को पार किया। तब वह उन्हें क्यों पार नहीं करेगा? अरे वे पतित पावन भी तो तभी है जब उन्हें मेरे जैसे पापी उबारने को मिले है—

पावन न मौखी जो व अपम कहूँ तब राम,
कैसे तुम अपम उबारन कहाये ।

(वही १४)

ऐसे स्थानों पर तो कहीं २ वे सुर की भांति होष लगा बैठते हैं कि मुझ जैसे पापी को तारने में आप समय हारो इसमें भी सन्देह है। परन्तु ऐसे स्थानों पर भी उनके हृदय की दीनता व रत्नानि ही प्रकट हुई है। कहीं २ तो भगवान से इतने नाते जोड़ लेते हैं कि सम्बन्धी होने के कारण उन्हें इन्हें उबारना ही पड़ेगा वैशिष्ट्य।

पावकी पावन ही तुमराम, रहै हम पावन में सरगुमान,
दीनके वन्दु दयाल वकै तुमही, हम दीनदयानके पाल
पालक हो तुम प्रियन क हम हू पद्माकर बिद मुखाव,
पावै हटी न हटी प्रसु पावो ह तुम हैं हमसे बड़ मान,

(वही ४३)

वहाँ ३ सुर के तुम पतितपावन ही पतितन को राम का सा भाव विप्राई देने लगता है।

उनके वाच्य न अधिकतर राम की ही बदनामि गई है। पर किसी एक देर तब ही उनकी भक्ति सीमित नहीं थी उन्होंने तो सभी दूरी देवताओं पर अपनी श्रद्धा भक्ति के सुमन चढ़ाए। गौरी, गणपति गणेश, महादेव कृष्ण सभी की

अपनी बदनामि का पात्र बनाया भगवान शंकर की बदनामि करते हुए वे कहते हैं।

द्व वर किर किर किरक गुन गावत है,
पावत न पार जा अनत गुन पौ को ।
कई पद्माकर मुखाक्ष के पजावत है,
कात्र करि दल जन नावक जहर को ।
बद की दुगन नत पछग दुगन गुन,
मुहुन विगने जटा जेन क जरे को ।
दयो त्रिपुरारि को उदारता प्रवार गहाँ
पैये फल पारि कुछ दुरु है धरु का ।

(वही १)

इस प्रकार भगवान कृष्ण के मनोहर मिश्ररूप का चित्रण करते उसका प्रति अपनी भक्ति भावना प्रकट की है —

दल पद्माकर गतिरु की शमित वृत्ति ।
मकर समेत विधि आनन्द मो बाटी है ॥
मिम्बरन भुवत मुदित मुतनात गहि ।
प्र वल को खोर दौड़ हाथन सा बाटी है ॥
पञ्चन पाव होत दैनमी मुहुक रथ ।
मरु नेरु संवसन मोर कन पाटा है ॥
आगे नन्दरानी क तनिष्ठ पथ पीये वान ।
तीनि लोक टाकर तो मुहुकत आठा है ॥

इसमें बिहारी की भांति रसिकता है या सुर की भांति सत्कीर्तना रमणीयता तथा हृदय को तल्लीनता व भक्ति भावना, इसमें कुछ कहन की आवश्यकता नहीं। सुर क कृष्ण के मिश्ररूप चित्रण से यह विभी भी भांति कम नहीं।

तथापि इस प्रकार क छंद उनके प्रकाशित काव्य में कम है पर सम्भव है खोन नरने में और अनेक पद ऐसे मिल जायें।

पद्माकर साम्प्रदायिकता से दूर थे। न तो सुर की भांति केवल कृष्ण पर उपासक थे और न

१-प्रबोधचंदासा छंद ५०

२-वही ७

३-वही ११

तुलसी की भाँति “मस्तक तन नै धनुषबाण लो हाथ” की सी राम के प्रति कट्टरता थी। वे तो वैष्णव भक्त थे जिसमें भक्ति की महिमा है आलम्बर के चुनाव की नहीं। हमने साथ ही वे आडम्बर, तिलक, छापा या चप भूषा को कोई प्रधानता नहीं देते थे। तप, योग, ज्ञान सब से उन्होंने भक्ति को प्रधानता दी। जो लोग केवल बाल कर्मकांड तथा चपभूषा पर चल देते हैं उनसे प्रति उनके भाव स्पष्ट हैं। उनका कहना है—

काहे आ बचन को सोठि करे आडम्बर,
काँहको दिगम्बर हँ दूष पाप रहिए ।
कई पदमाकर ली काय के कलप हित,
सीकर समीप सीत पाप नाव संहिए ।
काहे का जपोगे जप काहे की तपागे तप,
काहे का प्रपथ पथ पाउक भैं दहिये ।

(वही ३२)

वे न तो सांसारिक न संन्यासी थे और न पैरागी। इस प्रकार शरीर को कष्ट देने तथा आडम्बर रखने से कोई लाभ नहीं भगवान तो प्रेम के भूते हैं उन्हें किसी की सम्पत्तियाँ आडम्बर से कोई सरोकार नहीं। प्रेम के कारण ही तो उन्हें जज्ञान के भोग की अपेक्षा भीतिनी के चेर गीठ लगे थे स्वयं भामा के राज्ञ भोजन की अपेक्षा दीनहीन मुदामा के चारल चरणों में उन्हें अधिक आनन्द आया था, महाराज दुर्बोधन के हृत्सीम प्रकार के भोजन की अपेक्षा करके बिदुर के घर साग खाया था। इसलिए व्यर्थ में दौड़ भूप से कोई लाभ नहीं, भगवान को तो जिसने भी पाया प्रेम से ही पाया। इसीलिए पद्माकर भक्तिरस में सराबोर होकर प्रेम में निभोर होकर राम राम सीताराम सीताराम के स्तन की महिमा बताने हैं।

इस अतिरिक्त उन्होंने गंगा लहरी में परम पावनी गंगा के प्रति भी अपनी भक्ति भावना को

प्रकट किया है। गंगा की महिमा उसकी महानता पतित पावनता, पापों को नष्ट करने की शक्ति का प्रमाण करते हुए उन्होंने उसकी उदना की है, गंगा के जल का ही इतना महत्त्व है कि उसके पान करने मात्र से तथा गंगा के नाम उच्चारण मात्र से जन्म जन्मान्तर के पाप नष्ट हो जाते हैं जिष्णु लोक से निमान जीव को लेने आते हैं स्वयं यमराज को अपना न्यायालय बंद करने की फिर पड़ जाती है और पित्रगुप्त के बही खाता को लेखा व्यर्थ पड़ा रह जाता है। गंगा की पतित पावनता के कुछ उदाहरण और देखिए—

जहाँ जहाँ मैया लरी धीरे उड़ि जाति गते,
तहाँ तहाँ पावन की धीरे उड़ि जात है ।

× × ×

(गंगालहरी छंद १)

कलि क कलकी दूर दुष्टि दुरा ही कने,
तरिगे तुलत लरी लो-दे ॥ राह जय ।

× × ×

(वही २०)

जय तुम लरी लत मैया नम में न लरी है ।

उनका कहना है कि गंगा नाम मोक्ष, लोभ, मोह, मद, मात्सेय की जजोरी को नष्ट करने वाली है (वही २०)। स्वयं उषि पद्माकर इसी भक्ति भावना से प्रेरित होकर गंगा तट पर जीवन के अन्तिम दिन व्यतीत करने चल गए थे।

उपर के कुछ उदाहरणों से स्पष्ट है कि उनकी भक्ति भावना बड़ी सचल थी। वे भगवान के अन्य भक्त थे और उनकी तल्लीनता तुलसी तथा किसी अनासक्त भक्त की से किसी भी भक्ति कम नहीं थी। तुलसी से इनकी भक्ति में इतना ही अन्त पड़ता है कि वे तुलसी की भाँति क्षानी तथा दार्शनिक नहीं थे। तुलसी ने निगम आगम पुराणों आदि का नार अपने मानस में जिस प्रकार समर्पित कर दिया वह पद्माकर में दिखाई नहीं देता। यह भी सम्भव

है कि उन्होंने ज्ञान के इस असीम क्षेत्र में ज्ञान वृक्ष पर प्रवेश न किया हो, क्योंकि वह साधारण भक्त के काम की चीज भी तो नहीं। और यह भी सम्भव हो सकता है कि यदि कवि के और ग्रंथों को खोजा जाए तो ऐसा कोई ग्रन्थ मिल सकता है जिसमें जीव प्रज्ञा का नास्तिक विवेचन हुआ हो। परन्तु इसके अभाव में भी—यदि देखें—तो तुलसी भी तो सारे शास्त्रों का मंथन करने के पश्चात् इस निष्कर्ष पर पहुँचे कि 'भक्ति सभक्त हरि भक्ति सथे, संभक्त चिरात विवेक, का आधार करों। उन्होंने भी अन्त में भक्ति को ही प्रधानता और नलिकाल के लिए तो केवल नाम मात्र का ही आधार बताया। पद्मकर भी उस दार्शनिक वादविवाद में पड़े बिना ही सरल भाव से भगवत भक्ति का महत्त्व निर्दिशित करते हैं। राम नाम की महिमा को वे इस प्रकार व्यक्त करते हैं—

एते जव जीव जाहि राखु वेद भेद बहै ।

स्मृति, पुराण राखी यहै ठहरावा है ।

कहै पद्मकर तुम्हारा परपवन की ।

द्विज परपथ ऐवन की अब आयें है ॥

याते तु भक्तु दशरथ नंद रामचन्द ज की ।

छानन्द की कन्द कीन्दस रघुराव है ॥

उनका तो जीव को यहाँ तक कहना है कि जब तुम्हारा यमराज से पाला पड़े तब भी मेरे से स्वर में रामनाम उच्चारण कर देने से ही तुम्हारा काम पार हो जाएगा। रामनाम के उच्चारण से पाप ऐसे ही नष्ट हो जाते हैं आतिश के लगने पर

आतिशवाजी छूट जाती है। उनके ऐसे नाम महिमा के बर्णन में उनके हृदय की सरलता, सरसता तथा तल्लीनता व्यक्त हुई है।

इस अतिरिक्त उन्होंने भी संसार की शरीर की तथा सम्बन्धियों की नश्वरता क्षणभंगुरता तथा निस्सारता का वर्णन करते हुए उनके प्रति उदासीनता का भाव जागृत करके अपनी भक्ति भावना को तुलसी की विरति से संयुक्त कर दिया है।

इसके प्रकार इनकी भक्ति भावना पर संक्षेप में विचार करने से हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि इन तीन ग्रंथों में कवि की भावना बहुत ऊँचे स्तर की है। जो सूर तुलसी कबीर आदि किसी भी भक्त कवि से कम नहीं कही जा सकती। इनकी वह भावना उनका शृंगारी भावना से जिसके दर्शन केवल एक जगद्विनोद से होते हैं, कहीं सबल श्रेष्ठ परिपक्व है। यह भी सम्भव है कि और अनुपलब्ध ग्रंथों में वह भावना और भी बलवती हो, ऐसे ग्रंथों का मिलना भी असम्भव नहीं क्योंकि आश्रयदाता राजाओं की प्रशंसा में वे तो वे लिखे नहीं गए होंगे जो उनके द्वारा इन ग्रंथों को सुरक्षित रखा जाता। इस प्रकार विचार करने से कवि की भक्ति भावना की उपेक्षा करके उसे शृंगारी कवि घोषित करना तथा यह कहना कि शृंगार की गदी नाली से ऊपर उठने का उनमें सामर्थ्य ही नहीं था उसके प्रति अन्वयाय है। वस्तुतः पद्मकर को हमें एक दृष्टिकोण से तथा सहृदयता से अध्ययन करना होगा।



पन्तजी का काव्य-मोष्ठव

[श्री० सुरेशचन्द्र गुप्त एम० ए०]

हिन्दी के वर्तमान कविवर सुमित्रानन्दन पन्त का अपना विशेष महत्त्व है। उन्होंने वर्तमान युग की छायावाद, रहस्यवाद और प्रगतिवाद नामक तीन प्रमुख काव्य धाराओं के उपकरणों को अपनी काव्य कृतियों के लिए सहायक तत्वों के रूप में धोरेर दिया है। उनके काव्य में सत्य शिव और सुन्दर तीनों को ही स्थान प्राप्त हुआ है, तथापि उनकी विशिष्टरूपि रम्य मधुर सुन्दर तत्वों के प्रतिपादन की ओर ही प्रेरित रही है। इस दृष्टि से उनकी अन्तर्चेतना पर प्राकृतिक मानसिक और आत्मिक तीनों प्रकार की सौन्दर्य भावना का स्पष्ट प्रभाव लक्षित होता है। उपर्युक्त भाव विषयक प्रेरणाओं के अतिरिक्त उन्होंने फना क्षेत्र में भी हिन्दी की वर्तमान काव्य धारा को विशेष भौतिक छवि प्रदान की है। आगे हम उनके काव्य की विविध भावात्मक विशेषताओं पर क्रमशः प्रकाश डालेंगे।

रस निरूपण

मानव जीवन की विविधता के प्रभावमय प्रतिपादन के लिए काव्य में प्रसङ्गानुसार उचित रस की समष्टि नितान्त आवश्यक होती है। यद्यपि यह सत्य है कि इस रस विविधता के संयोजन के लिए सुष्ठव कविताओं की अपेक्षा प्रबन्ध काव्यों में अधिक अवकाश रहता है तथापि पन्तजी ने अपनी सुष्ठव कृतियों में ही शृंगार, शान्त चमत्कृत्य वत्सल नामक रसों का उपयुक्त संयोजन किया है।

पन्तजी ने शृंगार रस के संयोग पक्ष को अत्यन्त कलात्मक और मधुर रीति से उपस्थित किया है। उनके संयोग विषयक काव्य वर्णनों में प्रेम और सौन्दर्य की छवि पूर्ण रूप से वर्तमान

रही है। उनकी अधिकांश कविताओं का सम्बन्ध शृंगार रस की मधुर चेतना से ही रहा है और उन्होंने संयोग शृंगार के विविध पक्षों का अत्यन्त सूक्ष्म चित्रण किया है। 'गु जन' की 'भावी पत्नी के प्रति' शीर्षक कविता में हमें उनकी इसी कलात्मक रुचि के संकेत प्राप्त होते हैं। आगे हम शृंगार-चेतना का उद्घाटन प्रतिनिधित्व करने वाली उनकी कुछ कृतियाँ उद्धृत करते हैं।

निज पलक मरी, विकलता, साथ ही
सगनि से, उर में मृगेक्षिणि न उठा
एक पक्ष, निज सनेह स्वामज दृष्टि में
दिग्ध कर ही दृष्टि मेरी दीप-सी।

शृंगार रस के विप्रलम्भ पक्ष का प्रतिपादन करते समय पन्तजी ने अधिक विविधता का परिचय नहीं दिया है। संयोग शृंगार की अपेक्षा इस क्षेत्र में उनकी रुचि अधिक नहीं रही है और उन्होंने प्रायः वयुक्त हृदय के अन्तर्दहन को शान्त रूप में ही उपस्थित किया है। उदाहरणार्थ उनकी निम्नलिखित काव्य कृतियाँ देखिए —

शून्य पलकों में विद्या के स्थान का,
धाम ले जय, हृदय! इस आशान को!
त्रिभुवन की भी तो श्री भर सफ़ती नहीं
प्रेमसी के शून्य पावन दगल को।

पत्नी ने अपने काव्य में शान्त रस को भी व्यापक आधार पर प्रयुक्त किया है। उनकी आध्यात्मिक और नीतिमूलक रचनाओं में इस रस की उचित समष्टि हुई है। वैसे तो इस रस से सम्बद्ध काव्यताओं का उन्होंने प्रायः अपने प्रत्येक काव्य-संकलन में स्थान दिया है तथापि 'उत्तरा' और 'स्वर्णचिराय' आदि 'गु जन' की

परवर्तीकालीन रचनाओं में शान्त रस का विशेष निर्बाह हुआ है।

पन्तजी के काव्य में वरुण रस की मार्मिक भावना अत्यन्त सबेदन रूप में मुखर हुई। उन्होंने वरुण और शान्त नामक रसों से समन्वित कविताओं की भी सफल रचना की है। कश्यप-रस से आप्लावित रचनाओं में उन्होंने कष्टस्थ का उद्भावन करने वाले हृदयस्पर्शी परिस्थिति-चित्रों की सृष्टि की और विशेष ध्यान दिया है। उदाहरणार्थ उनकी 'परिवर्तन' शीर्षक कविता का निम्नलिखित अंश देखिए —

धमी ली मुहुड क्या था माथ,
हुए कल ही हवरी के हाथ,
खुल मान के कान के बोर,
झिले भी खुम्बन शुम्ब कपोल।
हाथ एक गया वहीं सत्तार,
बना लिन्दूर अद्वार।

पन्तजी के काव्य में मूलतः उक्त तीन रसों को ही स्थान प्राप्त हुआ है, तथापि 'पल्लव' की कुछ कविताओं में उन्होंने वासल रस की भी उपयुक्त योजना की है और शिशु की छवि का अद्भुत करने में विशेष कौशल का परिचय दिया है।

सौन्दर्य-चित्रण

पन्तजी सौन्दर्य के अनुपम चित्रकार हैं। उन्होंने अपने काव्य में प्रकृति, मानव और अध्यात्म जगत् तीनों के ही सौन्दर्य का उत्कृष्ट चित्रण किया है। इन सौन्दर्यचित्रों में सुन्दरता और स्थूलता को दोनों ही वृत्तियों को स्थान प्राप्त हुआ है और उन्होंने सौन्दर्य के स्थिर तथा गतिमय दोनों ही रूपों को ग्रहण किया है। सौन्दर्य प्रतिपादन की दृष्टि से पन्तजी ने मानव जीवन के सौन्दर्य का अत्यन्त भावमय चित्रण किया है। छायावादी शैली के मानवीकरण नामक गुण से प्रेरित होने कारण उनके

सौन्दर्य-चित्रों में प्रेयशीलता के गुण का और भी व्यापक आधार पर समावेश हो सका है। वास्तव में उन्होंने सम्पूर्ण विश्व को ही सौन्दर्य-गरिमा से युक्त देखने का प्रयास किया है। यथा :—

सूखे दिशि पल के और फोर
महिमा अपार, सुप्रभा यज्ञोर !
अप-जीवन का उदलाल,—
यह सिहर, सिहर,
यह बहर, बहर,
यह फूल-फूल करता बिलान ! —(धुंजन)

अनुभूति, चिन्तन और कल्पना

पन्तजी के काव्य में अनुभूति, चिन्तन और कल्पना का सफल समीकरण उपलब्ध होता है। अनुभूति से हमारा तात्पर्य उनके काव्य में प्राप्त होने वाले सत्य-प्रतिपादन से है। ऐतिहासिक सत्य का उद्घाटन न करने पर भी उनके काव्य में सत्य-तत्त्व का उपयुक्त सन्निवेश हुआ है। वास्तव में उनके काव्य का सत्य उनके काव्य के स्वर में निहित है और उन्होंने सत्य को स्थूल अर्थों में न लेकर सूक्ष्म रूप में ग्रहण किया है।

चिन्तन से हमारा तात्पर्य काव्य के शिब-तत्व से है। पन्तजी ने शिव-तत्व की अन्तर्गोपित को स्वीकार किया है। काव्य के चिन्तन-पक्ष के संयोजन के लिए उन्होंने संसार के मिथ्या रूप के दर्शन के साथ ही उसके अन्तर में उसके अष्टा को भी देखा है और इस शारवत एवं चिरन्तन सत्ता का बोध प्राप्त कर वह प्रकुलित हो उठे हैं। आत्मा, परमात्मा एवं प्रकृति के सम्बन्ध में उनकी दार्शनिक जिज्ञासा सूक्ष्म अध्ययन से प्रेरित होने के कारण चिरन्तन आलोक एवं सुख प्रकाश से आलोकित रही है। 'शु जन' में उन्होंने सौन्दर्योत्तिरायता से अभिभूत इसी चिरन्तन सत्ता का मनोरम उद्घाटन किया है।

पन्तजी के काव्य में कल्पना का स्वरूप अत्यन्त सचेतन और प्रखर रहा है। कल्पना के सूक्ष्म आधार-ग्रहण के कारण ही वह अपने काव्य की सर्वत्र योभिल वातावरण से रत्ता कर सके हैं। उसकी व्यापक समष्टि के कारण उनकी काव्य कृतियों में विशिष्ट चमत्कार और आकर्षण का समावेश हुआ है। कुछ स्थलों पर उन्होंने कल्पना के साथ चिन्तन और अनुभूति का श्रेष्ठ समन्वय किया है। इस प्रकार के वर्णन अपने आप में सजीव बन पड़े हैं। उदाहरणार्थ 'गुंजन' की 'बाँदनी' शीर्षक कविता की निम्नलिखित पक्तियाँ देखिए —

वह स्वनिष्ठ शयन मुझ की
हैं सुंदे दिवस के घुमि एल,
दर में मोवा जग का थल,
भीरव जीवन-गुंजन की।

प्रकृति चित्रण

पन्तजी के काव्य में प्राकृतिक छवि के अङ्कन को प्रमुख स्थान प्राप्त रहा है। उन्होंने प्रकृति के विभिन्न सौन्दर्यमय उपकरणों का सूक्ष्म अध्ययन करते हुए कोमल और रूढ़, दोनों रूपों का चित्रण किया है। इनमें से उसके रूढ़ स्वरूप का उन्होंने 'पल्लव' की 'परिवर्तन' शीर्षक कविता में व्यापक चित्रण किया है। वैसे प्रकृति का कोमल रूप ही उनकी चेतना को अधिक आलस रहा है और उसी ने उनके काव्य के प्रमुख स्वरों का संयोजन किया है।

पन्तजी ने प्रकृति को आत्मगुणात्मक उद्दीपनात्मक, प्रतीकात्मक और रहस्यात्मक रूप में उपस्थित करने के साथ साथ छायावादी शैली के अनुरूप उसे एक सजीव और सचेतन सत्ता के रूप में भी अङ्कित किया है। प्रकृति और मानव में सहज सम्बन्ध की स्थापना करते हुए उन्होंने मानवीय भावना और चिन्तन को भी प्रकृति के अध्ययन से ही अभिव्यक्त होते हुए दिखाया है।

उदाहरणार्थ 'गुंजन' की 'नीला विहार' शीर्षक कविता की निम्नलिखित पक्तियाँ देखिए —

ज्यों ज्यों लगती है नाव धार
उर में आताकित शत विचार
हम धारा का ही जग का सम,
शास्त्र इस जीवन का उद्गम
शास्त्र है गति, शास्त्रत लगन।

काव्य-वाद-मर्मणि

पन्तजी के काव्य में वर्तमान युग की छायावादी, रहस्यावादी और प्रगतिवादी नामक तीनों प्रमुख भावधाराएँ प्राप्त होती हैं। छायावाद के विभिन्न तत्वों की उनके काव्य में सर्वाधिक समष्टि हुई है। इस दृष्टि से उन्होंने प्रकृति के प्रति विस्मय और जिज्ञासा के भाव का प्रदर्शन करते हुए उसके अनेक रहस्य-अद्भुत चित्र अङ्कित किए हैं और उसकी मानवीकरण विषयक शैली को स्वीकार करते हुए प्रकृति को अनेक मानवीय गुणों से सम्पन्न दिखाया है। उन्होंने प्रकृति में शृंगारालस दृष्टि का समावेश भी किया है, किन्तु उन्होंने इस प्रकार के चित्रों में शृंगार के उपभोग पक्ष की उपेक्षा उसने सौन्दर्य पक्ष को ही अधिक मात्रा में ग्रहण किया है। छायावाद की शिल्प-सम्बन्धी निगोपताओं भी उनके काव्य में पूर्ण रूप से वर्तमान रही हैं।

प्रकृति में निरन्तर चेतना का आरोप करते हुए पन्तजी ने उसे दैहिक चेतना से प्रभावित दिखाया है। यद्यपि उन्होंने रहस्यावाद सम्बन्धी काव्य की अधिक मात्रा में रचना नहीं की है तथापि उनकी तत्सम्बन्धी प्राप्त कविताओं में एक विशेष माधुर्य और आकर्षण की स्थिति रही है। उनकी 'मीन निमग्न' शीर्षक कविता में हमें इसी भावना की प्राप्ति होती है। 'उत्तरा' और 'स्पर्श फिर' आदि परवर्ती काव्य रचनाओं में भी रहस्यावाद की उपयुक्त स्थिति रही है।

पन्तजी ने बाह्य जीवन के रूढ़ प्रभावों को

लक्षित कर जीवन के उद्युक्त विरास के लिए मार्क्सवाद से प्रेरणा ग्रहण कर प्रगतिवादी काव्य की भी रचना की है। 'ग्राम्या' इस प्रकार की रचनाओं में प्रमुख है। तथापि प्रगतिवाद के प्रति पन्तजी का दृष्टिकोण सीधे ही रहा है और उस पर उन्हें पूर्ण अन्तर्विश्वास नहीं है। यही कारण है कि कुछ समय पश्चात् उन्होंने उस काव्य धारा का परित्याग कर दिया।

काव्य सिद्धान्त निरूपण

पन्तजी के काव्य में उनकी आलोचक दृष्टि भी व्यापक स्तर पर वर्तमान रही है। वर्तमान युग के कवियों में उन्होंने सर्वाधिक काव्य चिन्तन किया है और अपनी विविध रचनाओं में राज्य शास्त्र के अनेक सिद्धान्तों को मौलिक अभिव्यक्ति प्रदान की है। काव्य सिद्धान्तों की इस व्यापक प्रतिष्ठा के कारण इनका काव्य विशेष साहित्यिक गुणों से युक्त रहा है। उन्होंने अपने काव्य-ग्रन्थों की भूमिकाओं और विशिष्ट राज्य प्रकृतियों में काव्य के विभिन्न पक्षों के विषय में अपने भावों को श्रेष्ठ रूप में उपस्थित किया है। उदाहरणार्थ काव्य में कला की अपेक्षा भावना को अधिक महत्व प्रदान करने के सम्बन्ध में उनकी निम्न लिखित प्रतिक्रिया है—

बापों मरी चादिए तुम्ह क्या अलका /
तुम बदन कर सको न-न-न में मरे विचार।

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि पन्तजी ने 'जन काव्य' को विभिन्न मायनाओं से अलंकृत किया है। भाव-सौन्दर्य के अतिरिक्त उन्होंने अपनी कविता को प्रगतिवादी तत्वों की समष्टि द्वारा भी एक विशिष्ट सौन्दर्य प्रदान किया है। भावों की परम्परा और सहज-यत्ना से यह इसी गीतमय नातावरण और सप्रणय की उपस्थिति कर सके हैं।

पन्तजी के काव्य का कला पक्ष

कविर मैथिलीशरण गुप्त ने 'साकेत' में 'अभिव्यक्ति की दुःखान्ति शक्ति ही तो है कला' कह कर कला के स्वरूप को यथोत्तम स्पष्ट कर दिया है। अपने तात्त्विक अर्थ में कला कलाकार की सम्पूर्ण आत्मा की अभिव्यक्ति है बस न आत्मा जब विद्य की अनुभूतियों से परिचेष्टित होकर शब्दों और रेखाओं द्वारा अपने रूप का उद्घाटन करने लगती है, तब उसी को 'कला' कहते हैं। स्थूल तब में कला के अन्तर्गत 'न तरंग की गणना की जाती है जिनके द्वारा कलाकार अपने मन की सहानुभूति को मूर्त आकार प्रदान करता है अर्थात् सौन्दर्य को प्रतिफलित करने के लिए कलाकार जिन साधनों का उपयोग करता है वही कला के प्रमुख तत्व हैं। पन्तजी ने अपने काव्य में सौन्दर्यानुभूति सहज और सतत अभिव्यक्ति के लिए इस कला वैभव का उपयुक्त संयोजन किया है। उनकी काव्य रचनाओं में तकनीकी छायावादी कला का सभी प्रमुख विशेषताएँ सहज प्राप्त हैं। इस दृष्टि से इनके काव्य की कुछ विशेषताएँ इस प्रकार हैं—

अनुभूति को आधार प्रदान करने के लिए उसे चित्र रूप में उद्भिद्यन कर देना सबसे सही माध्यम है और उसके द्वारा रचि अल्प मात्र में भी रूप प्रदान कर सकता है। पन्तजी ने काव्य में यही चित्रण कला उनकी कला की सबसे समझ उपकरण रही है और अपना मूर्त विधापिनी कल्पना द्वारा नादन का विविध अनुभूतियाँ को सर्वत्र चित्र रूप में ही ग्रहण किया है।

पन्तजी के काव्य में रस और स्वर अथवा चित्र और संगीत का अद्भुत सम्मिश्रण उपलब्ध होता है। उन्होंने वस्तु के रस को गति के साथ साथ चित्रित करने का उद्देश्य प्रयत्न किया है। रूप और गति का यह संयोजन यही-वही ना

अलंकार-प्रयोग

पन्त ने अपनी भाव साधना को उज्ज्वल बनाने के लिए अपने काव्य में अलंकारों का व्यापक प्रयोग किया है। उनकी प्रारम्भिक कविताओं में अलंकारों सामग्री का वैभव पूर्ण रूप से वर्तमान है और उन्होंने 'पल्लव' तथा 'गुजन' आदि प्रारम्भिक रचनाओं में अलंकारों का प्रयोग वैभव और ऐश्वर्य के रम्य भाव चित्रों को उपस्थित करने के लिए किया है। जैसे उनके काव्य में अलंकार प्रयोग के निम्नलिखित दो रूप उपलब्ध होते हैं —

- (I) भाषा सगीत को प्रेरणा देने के लिए अनुप्रास यमक आदि शब्दालंकारों का प्रयोग।
- (II) भाव सौन्दर्य को पुष्ट करने के लिए उपमा, रूपक, सन्देह, अर्थान्तरन्यास आदि अर्थालंकारों का संक्षिप्त आधार पर प्रयोग।

इनके अतिरिक्त पन्त जी ने विदेशी काव्य शास्त्र से प्रेरणा ग्रहण करते हुए विशेषण विपर्यय और मानवीकरण आदि अलंकारों का भी व्यापक प्रयोग किया है।

पन्त जी ने अपने काव्य में सूक्ष्म और स्थूल, दोनों ही प्रकार के उपमानों का प्रयोग किया है। पल्लवकालीन रचनाओं में उपमानों को जो रूप रंग का कौशल प्राप्त है, उसे उन्होंने 'युगवाणी' और 'भाष्या' आदि रचनाओं में सूक्ष्म से स्थूल (परिचित) की ओर ले जाने का प्रयास किया है। इसके उपरान्त इसके किरण' और 'उत्तरा' आदि परवर्ती रचनाओं में अलंकारों सामग्री को पुनः समृद्धि, परिष्कार सूक्ष्मता प्रदान करने हुए उन्होंने अभिव्यक्ति को अधिकधिक सुसज्जित और परिष्कृत रखा है, तथा अलंकारों द्वारा वैभव और ऐश्वर्य के साय-साय सांस्कृतिक उपकरणों को भी चित्रित किया है। आगे हम

उनके काव्य से पारचात्य अलंकारों में से 'मानवीकरण' का एक श्रेष्ठ उदाहरण उपस्थित करते हैं —

अल से उठ उठ हो हो लीन,
बो रहे बन्धन गीत उदार।

(मानवीकरण)

छन्द-प्रयोग

पन्त जी ने अपने काव्य में बर्लिय छन्दों की अपेक्षा पीयूषवर्ण सखी, रूपमाला और रोला आदि मानिक छन्दों का प्रयोग किया है और इस दिशा में उनके नवीन प्रयोग किए हैं। 'पल्लव' की भूमिका में उन्होंने छन्द प्रयोग के विषय में अपने टिप्पणों का व्यापक परिचय दिया है। उनके छन्दों में राग और लयों का अनिवार्य योग रहा है और भावनाओं और विचारों के सरोच और प्रसार के अनुकूल छन्दों की पक्तियों और लयों को परिवर्तित कर उन्होंने छोटी घौली में निरचय ही एक नवीन सगीत शास्त्र की मृष्टि कर दी है।

पन्त जी ने पल्लवकालीन रचनाओं में छन्द प्रयोग करते समय अधिक वैविध्य का परिचय दिया है और छन्दों में चित्रोपमता के गुण का संचार करने का विशेष प्रयास किया है। ग्रन्थ में उन्होंने अमेरी के छन्द शास्त्र के अनुकरण पर Rhythm Lines का भी प्रयोग किया है। 'गुजन' और 'उवात्सना' में उन्होंने सगीत और छन्द का सामन्वय स्थापित करने के लिए अनेक नवीन प्रयोग किए हैं। वास्तव में उन्होंने नवीन छन्दों के प्रयोग द्वारा छन्द विषयक एक स्वरता की नष्ट करने का पूर्ण प्रयास किया है। 'युगवाणी' और 'भाष्या' आदि रचनाओं में अपने काव्य के परिवर्तित विषय-क्षेत्र को अभिव्यक्त करने के लिए उन्होंने जिन मूर्तिमान छन्दों का प्रयोग किया है वे उनकी इस प्रवृत्ति के सर्वोत्कृष्ट प्रतीक हैं।

क्रांतिकारी कवि 'दिनकर'

(श्री परमहर प्रसाद गुप्त)

राष्ट्रीय कविता 'उत्पन्न' था। बीजारोपण त्रिभिन्न परिस्थितियों व रहते हुए भी यात्रा भारत तन्हु हरिचन्द्र ने किया था। वह बीज भारत की राक्षस श्यामला वसुन्धरा पाप्मन भी पूर्ण रूपेण फलवित और पुष्पित न हो पाया था, गंगा का पवित्र और निर्मल जल भी अपनी ऐतिहासिक महत्व लो, यनाले व समान वह कर उत्तर भूमि सा निरसता था। अनुभव पर रहा था। अमेजों का दमन, दमन नीति भारतीय जनता के हृदय को शांति का प्रगाढ़ और मधुर आसव पीला, दुःख विन्ता व लिए चिर नित्रित यनता चाहती थी पर वह धीरे धीरे गुम गुम रूप में अग्नि सी बाला सुलग रही था। जिसका रूप हम सब १९४७ व सिपाही बिद्रोह रूप में पा चुके हैं। भारतन्हु जो भारत की दशा को देख कर दो बार आँसु बहाना ही शेष समझ, भारतीय जनता को स्वदन रूप में आह्वान करते थे और कहते थे— 'आज हम सब मिलि के रोवहु भारत भाई।' भारतन्हु की सुलगाई हुई वह गुमगुम भोषण बाला ने धीरे धीरे राष्ट्रीय चेतनता, यात्रा की समुद्र बाणी और अन्य बलाकारों की लगना के माती का चुग चुग पर अपने प्राणों का रक्षा की। जिससे उनके यदुत में माति प्रमी यनाशारा की जीवन का सुनहला समय जेत की पाली चाहर दिवारों के अन्दर व्यतीत करना पडा। 'भारतीय आत्मा ने गांधीवाद के मूल मिश्रित को लेकर प्राति व छोटे पाँच को अपनी लगनी में सीबना आरम्भ किया। 'कोफिल पीली तो जेल की गहरी अनुभूतियों से ओत प्रोत पाली वरन्ता का जीता जागता चित्र है। वर्म क्षेत्र में प्रवेश करके भी 'भारतीय आत्मा' ने भावात्मक अनुभूति से भारतीय निरीह जनता

में राष्ट्रीय चेतना का मत्र फूला। पर इस भावना की अन्तिम परिणति पाते हैं 'दिनकर' की रचनाओं में जो कि हमेशा क्रांति के लिए अप्रसर रहती हैं।

राष्ट्रीय विचार धाराओं में ऐतिहासिक दृष्टि से भारतीय आत्मा के परचात्र अगर कोई स्थान प्राप्त कर गयता है वह है कविनर दिनकर। जागरण की उन गहरी संवेदनाओं को ले कवि ने वाक्य के सुनहले दृष्टों पर फिर सचित अभिलाषाओं को अंकित किया है—जो राजपूत पाल के रण प्रांगण में नरियों की लेगनी चलती थी। जिसमें राष्ट्रीय चेतना देश प्रेम, जाति रक्षा और धार्मिक रचार्य की भावना छूट छूट कर भरी हुई थी। जिस पर हिन्दू सन्तान को गौरव और अभिमान था। दिनकर की राष्ट्रीय भावना उस युग का ईंट-मे पाते हैं। जिसका रूप इन्होंने अत्यन्त सांस्कृतिक ढंग से ग्रहण किया है। एक ओर उनकी रचनाओं में ऐतिहासिक घटनाओं का जीता जागता चित्र हमारे नेत्र के सामने उपस्थित हो जाता है तो दूसरी ओर वतमान परिस्थिति में भारतीय कुपत्रों की दयनीय स्थिति उन पर घोषणा का तापहर नृत्य का विपराज रत्न और विषमताओं से सजप करने का दुँगर पाते हैं। कवि को प्राचीनता से मोह है। आज की दयनीय स्थिति में उस युग के एक एक पक्ष से अपनी सांस्कृतिक, सम्पत्ता और नैतिकता का प्रश्न बाचर चिन्त लगा कर पूछता है कि यह तुम्हारा युग कहाँ है? 'हिमालय' कविता परलप्ता समय के उन्मत्तवासों का उत्स है, जिसके एक एक शब्द में कवि का हृदय पोत रहा है। वह अपनी महानता सर्वभेदता दानशीलता और अपनी गरिमा के इतिहास के पृष्ठता है—उसकी

लखनी घोल उठती है —

तू पछ, प्रवच मे राम कहाँ
बूढ़ा ! बोलो धनस्यम कहाँ ?
ओ मगध ! नहीं मेरे अशोक
यह चन्द्रगुप्त बलधाम कहाँ ?

हिमालय के पश्चात की आतिकाशी भावनाओं का विकास उनकी रचनाओं में क्रमशः क्रमशः पाते हैं। आज की स्थिति में समाज की जो आवाज है दिनकर की अनुसृतियों में देश प्रेम के रूप में सुनाई रहती है। कवि की लेखनी जिधर निकराल रूप लेकर जाती है, उधर क्रांति का आह्वान करती है—विप्लव का रूप देखना पसंद करती है। तभी तो कवि अपने में इतनी शक्ति का आभास पता है जिससे विरव फो गरी सवे। उसके कोमल परलु-तल धृष्टी पर पड़ते ही धृष्टी के रत्नभ शेष नाम भा उसके पैरों का आवाज से धरती जाता है, और भूमि में एक भारी खाई हो जाती है। वह आतिकाशी अह्लाद कवि के अंत करण से फूट कर निकरणी की तरह फल २ स्वर सुनता है जिसमें मधुर और तीखी विध्वंसकारी भावना समिहित है। कवि के कथन पर विचारिये —

एक जे जिस ओर प्रवच मेरे
भूगोल उधर बस जाता है।

साहित्य के त्रिकोण मिति (त्रेण) में गांधी रवीन्द्र और इमोनेन के त्रिचरों से पला विचार बूढ़ अपने पूर्ण अवधि में भारती भठार के अक्ष कोप में अमरुष रत्न भर रहा है। जिसे हम दूसरे शाहों में उस विचार सरसि का रुढ शब्द गांधीवाद, छायावाद और प्रगतिवाद कह सकते हैं। गांधी विचार धारा में अंतरंग शुद्धि का महत्व है। रवीन्द्र (छायावाद) में प्रियतम के अवगु ठन द्वार पर एक साधक अपनी भावनाओं को प्रकृति में सुषद प्रांगन से होकर ईश्वरत्व अंगला को खटखटाता है। जिसकी आवाज पर प्रियतम भी प्रकृति की मधुर छाया में लुक छिप

कर अपनी आभा को प्रदर्शित करता है।

लेनिन अपने उग्र विचारधाराओं से समाज में एक क्रांति लाना चाहते थे। जिसमें विरव का वह समाज उठे जो बहुत दिना से वगवादी समाज के कुचक्र में पड़ कर पीसती आ रही है, न तो उसे समाज में आदर था, न उसके तन पर वस्त्र थीर न तो उसके शरीर पर कहीं आसू घोटियों का अफ मात्र था। उन्हीं के शरीर से पसीना के समान मानोरक्त ही सूप की प्रखर किरणों से उसचित चिनाती धूप में हल के पीछे चलने वाला मजदूर जो प्रतिदिन आठ घंटे काम करने बाढ़ भी घर में अन्न का एक कण भी नहीं इस तरह की विषम विषमताओं को बूर कर समाज उस स्थिति पर आये, जिसमें छोटा बड़ा मालिक नोकर और राजा प्रजा की संकुचित भावना न रहे।

भारतवर्ष में राष्ट्रीय विचार धारा का लौह-स्रोत गांधीवाद के रूप में उचित हुआ। जिसमें यहाँ के सभी कलाकारों किसी न किसी रूप में अवश्य ही प्रभावित है। गांधीवाद भारत के अध्यात्मवाद से सम्बन्धित हो भारतीय जनता में सत्य और अहिंसा वेद खपाओं का माननीय सून है। दिनकर की रचनाओं में राष्ट्रीय भावनाओं का उच्छ्वास एक उम रूप में पाते हैं। “हुँकार” मानो देश के सच्चे हृदय का हुँकार ही है। जिससे देश की गुप्त नाचो न शक्ति का स्वात फूट पड़ता है। गांधीवाद और समाजवाद के विषय पर श्री शांतिप्रिय द्विवेदी ने ‘प्रगतिवादी दृष्टिकोण’ नामक निबन्ध अपने विषय में लिखा है ‘युग की भाषा में मेरा आंतरिक धर्म है गांधीवाद, मेरा आपद्धम है सौंदर्य मण्डित ऐश्वर्यवाद उसी का शाश्वत रूप है प्रगतिवाद। यही वात दिनकर के व्यक्तित्व के साथ भी सही उतरती है। विचार की स्वतन्त्र धाराओं में बहते हुए कवि को ‘कुरचेन’ में वैदिक विकास से विशेष

प्रभावित होकर मास्सेबाद (Communism) से आस्था रखता है। तभी तो अधिवार रक्षा में सत्य और अहिंसा से समस्या का समाधान करना पाप समझते हैं उसे जो चमकती हुई दुधारी से उसके चढ़ते हुए शोषण-वश स्थल को विदीर्ण कर देना महापुण्य और अभिष्ट है :—
 क्षान्ता हो शत्रु कोई और न

। पाप तब से काम ले वह पाप है।

पुण्य है निरिद्ध बर देना उसे

बद रहा तेरी तरफ जो हाथ है।

इतना ही नहीं। उचित न्याय से अधिवार रक्षा में किसी प्रकार का कोई विषय उपस्थित हो तो वह पवि को इष्ट नहीं चीरों को ललकारना और उसे अपने को बलिदान करना ही पवि को श्रेय मालूम होता है, तभी तो मेहनती पड़पती हुई चढ़ती है :—

न्यायोचित अधिकार माँगने से न मिले तो लड़क।

हेतुही अधिकार क्षीणने जीत या कि स्वयं मर के ॥

दिनपर की प्रगतिवालिनी काव्य धाराओं तो प्रायः हरेक रचना में प्रगतिवाद की ओर उन्मुख रहती है। वह समाज में एक क्रांति लाना चाहती है। हों इनकी क्रांतिकारी भावनाओं का प्रतिनिधित्व करने वाली रचना है तो हुंकार। हुंकार का अलङ्कार कालीन पवि जीवनपाल में प्रवेश कर 'चलि मिया के गाँव, सोलहों पूलों वाली' की तरफ अपनी दृष्टि दीड़ता है। लेकिन पवि का क्रांतिकारी विचार उस सीमा में न यथ सत्ता, समाज के धरातल पर पहुँच गया—जिस पर भारत की ६६ प्रतिशत जनता रहती है और यह क्रांति का आह्वान करती है। इसलिए तो श्रीराम वृत्त वैनीपुरी की लिखना पड़ा हमारे क्रांति युग का सम्पूर्ण प्रतिनिधित्व पविता में इस समय दिनपर कर रहा है। क्रांतियादी को जिन जिन हृदय मन्थनों से गुजरना होता है दिनपर भी पविता उसी का तस्वीर है। पवि पविता को सम्मोहित कर पड़ता है—

क्याति घायी ! कर्मिने नाम लह,
 चाइम्बर में आग लगादे।

पता पाव पावण्ड जले,
 जग में ऐसी जगना तुलगादे।

'नवीनजी' ने भी एक स्थल पर ऐसा ही कहा है—

'कवि कुङ्कुमसो ताम गुनादे, किमये उयम प्रपञ्च मय गावे,
 एक हिलोर उबर हैं चाए, एक हिलोर उबर हो जाए।

क्रांति की प्रचण्ड ज्वाला में क्रांति का चिर विग्राम कहाँ ? उसे तो प्रतिपल जलना है और लोगों को साथ जलने को प्रोत्साहित करना है। दिनपर की ज्वलित क्रांति भावना अपनी माता (भारता माता) का तब मस्तक भाल की नहीं देखना चाहती, उसे तो पायल के मधुर फलरस और बीछा के मधुर झंझार प्रिय मालूम नहीं होती। चाँदी के निर्मल और शीतल शीत की क्रांति की चिनगारी कूँकना चाहती है जिसे लोग व्याज तब क्रांति का हुंकार समझ रहे थे। पवि की लेखिनी तब तक न दम लेगी जब तक उसके शरीर में अस्थिर्ध्वज, धमनिषों में उल्लास और वाणी में हुंकार है। वह क्रांति का गीत गावेगा माना को निधन बनाने को—

मही जीतेकी मद्धा दुल, विरज में गुहा तुम्हारा भाव.
 पेड़ना मनुका भी कर धान, घाज उगलुगा गरजकराव.

पवि इतना ही यहपर बैठ नहीं जाता उसे तो अपनी प्रतिष्ठा पर निर्निमेष दृष्टि है और जब वह गर्जन तजेन की आवाज शुक पर देता है तो सारी सम्मोहक भावनाओं को रजत ग्नीसीपी के बंद करके एक सरस्वती घोड़ा का हुंकार उठता है कवि असमय आह्वान में पड़ उठता है—

कोई पैदल जनकत पावलाश।

× × ×

स्वाभिनी करो नीम आ ग ॥

पवि की पूँजीभूत उम दिगम्बरी से 'त्रिपथग' तर आते आते विप्लव की ओर उन्मुख हो गई। क्रांति का कोई उपाय प के हाथ में न

आया। किसी ने कहा है—'क्रांति के बाद ही शांति की स्थापना होती है'। तभी तो विध्वंस का विगुल कवि ने बजाया। उसकी विध्वंसकारी आवाज की सुनकर ही डा. रामविलास शर्मा ने हिन्दी साहित्य में प्रगतिवाद नामक पुस्तक में लिखा है—'दिनकर की विषयगत विध्वंसकारी है'। जिसमें नव-निर्माण की आशा झलकती है। जो कवि ने पायल की झन झन झन-झन-झन झनन झनन' आवाज से ही अक्षर में आग लगाने की कल्पना की। तभी तो कवि की विषयगत कहती है—

मिठी से जिस दिन जाग बुद्ध।

अक्षर में आग लगाउगी॥

सैतावती स्वरूप कवि अत्याचारियों से—

दुनिया के बोरी साधन, दुनिया, के पापी जात सत्रम,
जाने किस दिन बुकार उठे यह दलितकाल सपों के धन,

कवि के अन्तस्थल में उससर्ग की जलती लौ शिखा है। उसमें आत्मोत्सर्ग और देश के उद्धार की सहिष्णुता प्याले में भरा मदिरा सी छल-छला रही है। कवि चाहता है कि मुलगती हुई यह शिखा में अपने की हवन सा झाड़ा कर दे। प्रचण्ड-वण-पण्डी और हवन की प्रचलित शिखा समय में भी अपने को गुमसुम न रखे। तभी तो कवि क्रांति की भावना प्रकट करता है—

रण की घड़ी जलन की बेला ही में भी गुप्त गाऊँ गा,

मुलगाही यदि शिखा यज्ञकी अपना इजन चलाऊँगा,

क्रांति करने के लिए कवि जड़ पदार्थ में भी नय जागरण की चिन्तागरी फैलाता है। गुण २ से शिखर को उठाए हुए पर्वत माला से कवि कहता है—अब भी मूक रहोगे ? प्राची विशा में सूख के अक्षर धर्मियों संसार के अन्धकार के हृदय को बेधने के लिए प्रखर वाण सा संघान कर रहा है। उसमें तानगी आ गई है और है; मुक शैल शृंग।
हम क्रांति के लिए मार्दिग गाऊँ सा कुछ गाओं।
मूर्ख के रहस्यों में भी उदः क्रांति-बाल में कवि आह्वान का मंत्र फूँकता है—

नये प्रात के अक्षर विमिर बूँद में मरीचि का संपन बरो,
युग के मुक शैल उठ जागो हुंकारो कुछ गाऊँ करो।

देश जाति पर बलिदान होने वाले नवजवान को अपने सिर अग्नि मुकुट रख लेने को कहता है, उसके उत्सर्ग में ही स्वर्ग का साम्राज्य बना है पहिले कठिनाइयों का सामना करना ही होगा, तभी तो मुखा का बीज बो सकते हैं नय-युवकों से—

लेका अनन्य रिरीट भात पर,

ओ आशिक होने वाले।

फिरी लेखक ने एक स्थान पर कहा है—'दिनकर का कलाकार यद्यपि गुलाब की दुनियाँ का निवासी है तथापि वह यह नहीं चाहता कि वह वहाँ पहुँचकर मीज करे और जानता की एक बड़ी भीड़ उसकी ओर दया की आँखों से देखती रहे, पैर में पीठ सदाए कोई थोड़े गुलाब के सौरभ का आनन्द उठा सकता है। आर्थिक बिपन्नता होने के कारण कवि की कल्पना राज शासक के भोग विलास वन प्रांतर के उन्मुक्त वातावरण में बिचरण करना चाहती है जहाँ पर छुपा पीड़ित मानव नजर आते हैं और न नोच ऊँच के विचार ही देखने को मिलते हैं।' इसीलिये तो कवि वन फूलों की ओर घूमना चाहता है—

आज यह राज पाटिका घोंट,

पल्लो कवि वन फूलों की ओर,

आज के युग में मानव की सबसे बड़ी समस्या हो गई है काम और भूख की। भूख की प्रचण्ड ज्वाला में वर्तमान समाज प्रस्ट है। हड्डी और धमनियाँ भी लेश मात्र भी शक्ति नहीं, कमर धनुष सी लथ गई है। भूख भूख ही उसमें जीवन की बहरी पैदनाई है। मेरा तन भूखा मन भूखा मेरी पैली युग वीहों में मेरा सारा जीवन भूखा कड़ आन कवि अपने हृदय के गुञ्जारों को प्रकट करता है। दिनकरजी की पैनी दृष्टि समाज के उन स्तरों पर पड़ी है जिसमें चौबोस घण्टा काम करने वाला भी भूखा रहता है। तब भी उसके

घर में अन्न का कुछ भी हिस्सा नहीं आता कृषक की बालिका गंगा की हरी भरी हरियाली को देख कर सतोष करती है क्योंकि खलिहान पर तो उसे कुछ भी मिलने को नहीं। पर दमन की नीति जानती है और समझती भी है—

रोज की खलिहानों में,

गेतों में सो हथों ने सो।

बालिका के उच्छ्वास में ही दिनपर की ग्रीढ़ भारना बंध नहीं जाती। उसे तो आज के मामुम चन्चे दिखाई पड़ते हैं, जिन्हें उसकी माँ भी अच्छी तरह से पाल नहीं सकती है। इन्हीं को दबोचें हुए भी बालक जाड़े के कठिन शीत समय में पलकर ठिठुर रहे हैं। छुपा से पीड़ित होकर मरने वाले देश के होनहार चन्चे आज बहुत दिन बीत जाने के बाद भी अपने अभाज को दुहराते हुए घर में सों रहे हैं। जब इससे लिए बिद्रोह करता है। वह लोगों को दिखाता है कि तुम्हारे चन्चे आज भी किस स्थिति से गुजर रहे हैं। समाज का दुर्दान्त चित्र जबि को दहला देता है उनसे बिद्रोह करने को कहता है चन्चे के दूटे रबर को जबि की नाणी में सुनिए—

हम हम में कुछ बालकों

की भूली हड़ी होती है।

तब जबि उन देवताओं को धिक्कारता है। जिसके चलते हिन्दु जाति को गौरव और अभिमान था। आज की विषम परिस्थिति में उसे इन समस्याओं को मुलभाना है चन्चे को सांवरना देता है और उन चमकते तारों से इन मामुम चन्चे के अणुपणु प्रसन्न कर देता है और फिर है चताओं तो सबों से जबि पृथ्वी है पर कोई भी इन ग्लामी हुई दूध समस्या को नहीं मुलभा सकता। जबि या सन्वेदनात्मक हृदय बिद्रोहात्मक रूप धारण पर स्वयं ही दूध की समस्या के हल करने चलता है रास्ते में पड़ने वाले सारी

वस्तुओं को जबि पहले ही सावधान पर देता है, और चन्चे को सांवरना दे चल पड़ता है—

हठे ब्योम के मेघ दब से।

चर्मों लूटने हम जाने हैं ॥

दूध दूध को बरस तुम्हारा।

दूध को जने हम जाना है ॥

दिल्ली दिल्ली नहीं। उसकी दिवालों पर लाल रंग तो भारतीय अन्न जीवी बग के रक्त का इतिहास है जिसने उसके शरीर को घूस घूसपर और बितने नीजजानों को अपनी नीर में मुनापर इतिहास कण्ट को रंग कर रक्त रजित किया है। यह शोषणा की नली द्वारा उसकी गाल J'hargis को घूस पर अपने को मजबूत बनाया है। दिन पर ईट ईट को धूणा की दृष्टि से देखता है उसे तो वैभव की दिवाली दिल्ली। कृषक मेघ की रानी दिल्ली "और" अनाचार, अपमान ब्यंग की चुभती हुई कहानी दिल्ली। ही कहना जबि को अभीष्ट है इतना ही नहीं। उसने इतिहास को गुनकर जबि की विशाल वाहु पड़र उठती है और धिक्कारने हुए कहना है तुम्हारा ऐश्वर्य तो बितने भारतीय निरीह जनता के निर्ममतापूषक निकाले खून से ओत प्रोत है पर तुम्हारी दीवाल के पसीने पर है —

करी गरीबों के लहू पर

खरो हुई बग निवारें।

वास्तव में कविवर 'दिनकर' का जीवन सघ विषम परिस्थितियों के होपर गुजरा। जिसने इनके हृदय की सवेदनाओं को प्रेम के साथ कविता के अमल पृष्ठ पर रखा दिया है। हुंकार तो जबि की बिद्रोहात्मक अनुभूतियों का फोप है जिसने बितने ही प्राणों को भारत माँ की बलिबेदी पर अपने को निझापर करने का प्रोत्साहन दिया है। राष्ट्रीय भार धारा के उतावलों में इनका प्रमुख स्थान है।

“कामायनी की मनोवैज्ञानिक एवं दार्शनिक भाव-भूमि”

[लोक—श्री रामचंद्र, गुप्त, एम० ए०]

प्रसाद की दृष्टतम कृति 'कामायनी' में कवि की न केवल सृजन सामर्थ्य, कविता शक्ति अथवा ज्ञान प्राप्त चेतना के दर्शन होते हैं, अत्युक्त व्यक्त व्यक्त मानवीय मूल्यों की आध्यात्मिक अथवा मनोवैज्ञानिक व्याख्या भी मिलती है प्रसाद की ये कामायनी की कथा का मूलन करने में ऐतिहासिक तथ्यों को तो उपनाया ही है पर घटनाओं की प्राचीनता अथवा अतिरञ्जना के कारण ऐतिहासिक के साथ साथ उसमें रूपर का समावेश भी किया गया है। मुख्य पात्र ऐतिहासिक तो अत्रय ही हैं किंतु साथ ही मानव-वृत्तियों के प्रतीक भी हैं। अर्द्धा और मनु के सहयोग से मानवता के विकास की कथा को रूपर के आचरण में देखने का प्रयास प्राचीन काल में अत्र तब होता रहा है। मानवता के नवयुग के प्रवर्तन के रूप में मनु की कथा आर्य साहित्य में वैद्यों से लेकर पुराणों और इतिहासों तक दृढ़ता से स्वीकार की गई है। इसलिये वैद्वत्त्व मनु को ऐतिहासिक आविष्ट पुरुष मानना ही पड़ेगा। प्रत्येक चरित्र के साथ भावनाया के सम्मिश्रण के कारण, सम्मिश्रित घटनाओं अति रचित की हो जाती हैं जिसके कारण तथ्य समझदारिणी तर्क बुद्धि घटनाया अ रूपर का आरोप करने में सुगमता से सफल हो जाती है, पर इतना तो सचरय स्वीकार कर लेना पड़ेगा कि कुछ न कुछ सत्यांघ घटना से सम्बन्ध रहता है। स्पष्ट है कवि ने इतिहास के सम्पर्क में मानव वृत्तियों के समावेशित विकास को परखने की चेष्टा की है। इसीसे कामायनी की ऐतिहासिक कथा को आख्याधार बनाते हुए भी हममें केवल उन्हीं पात्रों को स्थान दिया गया है जिनमें रूपर के रूप में मनोवैज्ञानिक अभिव्यञ्जना भी

हो सके। यदि यह स्वरूप उन्हें अभिप्रेत न होता तो वे कामायनी का साहित्यिक अर्थ ग्रहण करने में आपत्ति न अनुभव करते किन्तु आमुक्त में कवि न सच स्वीकार करते कि कवि की स्पष्ट कर दिया है कि यदि अर्द्धा और मनु अर्थात् मनन सहयोग में मानवता का विकास रूपर है तो भी उन्हा ही भावमय और इलाध्य है। अर्द्धा 'वासगोत्र ना' होने के नाते कामायनी भी कही जाती है। मनु भारतीय इतिहास के आविष्ट पुरुष है। राम कृष्ण और बुद्ध इन्हीं के उगम हैं। सत पथ आक्षण में इन्हें अर्द्धा देव स्वीकार किया गया है "अर्द्धा देवो वै मनु"। अर्द्धा और मनु से मानवीय सृष्टि का आरम्भ होता है। अत्रय भागवत में इसे स्वीकार दिया गया है

‘तदा मनु धद न्व सन्नायामान भारत।

अर्द्धाया चनयामान दत्त पुत्रात् सन्नायामान्’।

आदोग्य उपनिषद् में मनु और अर्द्धा की भावमूल्य व्याख्या की गई है। अत्र यह स्पष्ट हो जाता है कि मनु और अर्द्धा की उक्ति अत्रय निव नहीं वरन् ऐतिहासिक है। पर मनोवैज्ञानिक अति कारण से देखा जाय तो वे रूपर के रूप में भी बड़ी अत्रय हैं। तमें मनु अर्थात् मन के दो पक्ष मान जात हैं—‘अत्रय और मन्त्रिण’ तथा दोनों का सम्बन्ध क्रमशः अर्द्धा और उन्हा में रहता है। मनु के कथानक का नात्र 'अर्द्धा' और उन्हा' का कथानक भी सम्पर्क है। अर्थात् अर्द्धा और उन्हा' मन की दो वृत्तियाँ हैं तथा दोनों का पत्र भिन्न है। अर्द्धा का पथ आत्मोन्मुखी है जो हम आनन्दानुभूति अत्रयने में हमारी सहायता करता है तथा उन्हा' का पथ आत्मोन्मुखी है अत्रयक और सचर्प में डालने वाला है। इन प्रसार कवि न

चेतिहामिन् पृष्ट मृषि के द्वारा मानसिन् वृत्तियों का निरूपण किया है। देव सृष्टि के पल्लवत्वान के रूप से इस मानव का प्रारम्भ होता है। जल प्लावन से बचे हुए आदि मानव येधस्वत मनु इस निष्प्रेमकारी दृश्य के मध्य एकाकी, चिन्तित और निराश बैठे हुए हैं। अतीत वेभव और भुवों का स्मरण करके उन्हें अनन्त में विषाद की रेखाएँ खिंची प्रतीत होती हैं।

‘बिना करता हूँ मैं नितया

उप धर्तृत्त की उप सुग की,

वतनी ही धनत में बनरी

जारी रेखाएँ दुख का।’

ससार में प्रवेश करने पर व्यवहारिक जीवन का शीघ्रगोश चिन्ता के रूप में होता है। विश्व में हैत की यह प्रथम अनुभूति है। चिन्ता, जो दुख मूलक है, ससार का मनोमय व्यापार है। इसमें जगत की प्रतीति तो होती रहती है, परन्तु कर्म सम्बन्धी कोई प्रवृत्ति नहीं। यह केवल सचेदन मात्र है।

‘मौन’ गात’ विप्लव’ अंधेरा’

शून्य बना जा प्रण प्रभाव,

यही तप है, धरी समरते’

गुल्फो यहाँ कहीं अब डॉन।’

‘मौन’ धारण प्रसाद जी ने प्रथम सर्ग का नाम बिन्ता रखा है। सृष्टि के दुर्लभ प्रसाद का अव लानन करने करते जय मनु का मन विश्व सनसा हो जाता है तभी उन्हें

‘जपा सुनहले तार दरसती

‘तप लक्ष्मी सा उठित हुई,

उपर पराजित काळ रात्रि भी

जल में धन्तनिहित हुई।’

‘मन’ आशा का संचार होता है तथा पुन नम्नूण प्रवृत्ति सुंदर और सम्पन्न दीव्य पड़ती है। आशा के द्वारा मनु को कार्य करने प्रेरणा मिलती है। आशा के द्वारा ही मानव कर्म पथ पर आगे बढ़ने का साहस करता है, अतः यह मानव मन

की विधायक शक्ति है। चिन्ता के परचात् आशा सर्ग को वधि में रखा है जो मनोवैज्ञानिक पथ व्यवहारिक दृष्टि कारण से पूर्णतः संगत है। ‘कामायनी’ का तृतीय सर्ग अर्थात् अर्थात् हृदय की वृत्ति है पर ‘कामायनी’ में अर्थात् जेवन मन की वृत्ति के रूप में ही नहीं है, वरन् उसका स्वतंत्र अस्तित्व है। जहाँ तब वह नारी रूप में आती है वहाँ तक उसने साथ काम, वासना आदि वृत्तियों भी हैं, पर जहाँ उसका प्रयोग भतीर के रूप में होता है वहाँ हृदय की सभी वृत्त वृत्तियों की प्रतिभा उपस्थित करती है। आशा के परचात् स्वतः मानव हृदय में अर्थात् संचरित होती है। अर्थात् अत्यन्त विरुद्ध आत्म वृत्ति है, पर अनुपय इस वृत्ति को पूर्ण विरुद्ध रूप में ग्रहण नहीं कर पाता। इसके साथ वह मन और वृद्धि की भलिन्ता का आरोप कर लेता है। फलतः काम और वासना की सृष्टि होती है। नारी के सम्पन्न के ध्याने से पुरुष के मन में काम और वासना दोनों वृत्तियों का आविर्भाव होता है परन्तु नारी में उनके स्थान पर लज्जा वृत्ति का पहरा हो जाना है। लज्जा नारी की वृत्ति है। लज्जा का अर्थ होता है ‘स्वच्छन्द किया सकाच’। अर्थात् नारी है तथा मुग्धावस्था में है अतः पुरुष के विकट तस्मै लज्जा का होना स्वाभाविक ही है। लज्जा द्वारा नारी जीवन को गौरव प्राप्त होता है। लज्जा का काय है

बचल डिठो सुंदरता की

जें करती रहवी रत्न बाधो,

मैं वह हजका ती मलसन हूँ

ओ बनती कानों की बाजो।’

इस प्रकार काम और वासना सर्गों के परचात् लज्जा सर्ग की सृष्टि अत्यन्त स्वाभाविक है। पुरुष की ओर से वासना के परचात् कर्म नामक प्रेरण का आरम्भ होता है। लज्जा नारी की वृत्ति है तथा कर्म पुरुष की। वासना पुरुष के हृदय में वृत्ति जाग्रत करती है जिसकी पूर्ति

एतन्वृत्ति के हेतु मनुष्य कर्म में रत होता है। इस कर्म या स्वरूप हिसाबसे ही अधिक होता क्योंकि इनके गर्भ में तृष्णा एवम् वासना का विकास रहता है। कर्म सर्ग की उत्पत्ति द्वारा प्रसाद जी ने मनु के कर्मों का स्वरूप सामने रखा है। साथ ही मनुष्य में अहम् की प्रवृत्ति रहती है जिसके कारण मनुष्य स्वभाव उच्छिष्ट पक्ष हो बैठता है। वह अपने अधिकारों पर किसी भी प्रकार की रोक सहन नहीं कर सकता। बड़ों से ईर्ष्या का आरम्भ होता है। मनु के हृदय की वृत्ति ऐसी ही है। ये अन्ध्रा से कहते हैं।

तुम दासकीसता से जयगी

वन सज्जल जलद बिबरो न बिन्दु।

इस गुल नभ में मैं बिचलंगा

वन सज्जल कलापर शरद हुआ ॥'

मानव अपनी अहम् भावना के उन्माद में अन्ध्रा का त्याग कर देता है तथा उदण्ड होकर बुद्धि क्षेत्र में प्रविष्ट होता है। बुद्धि मनुष्य को विप्लव तथा सघर्ष की ओर ले जाती है। 'इडा नामक सर्ग इसी गुद का प्रतीक है। साथ ही 'इडा अन्ध्रा की भाँति एक स्वतन्त्र अस्तित्व के रूप में भी अस्तित्व में है। वह इस रूप में अन्ध्रा के प्रतिफल स्वरूप में है। अन्ध्रा को जोपर मनु बुद्धिवादी हो गये हैं तथा बुद्धि की सहायता से वे साम्राज्य स्थापित करना चाहते हैं।

इतना ही नहीं बरन् वे तो 'इडा' पर भी अधिकार करना चाहते हैं। यह बुद्धि के नियम के प्रतिफल है अतः मनु पर नाना प्रकार की विपत्तियाँ आती हैं जिनसे उन्हें अत्यधिक सघर्ष करना पड़ता है। अतः सघर्ष की स्थान दिया गया है पर इससे पूर्व स्वप्न सर्ग की सृष्टि की गई है। कारण भी स्पष्ट है। मनु के जीवन में विपत्ति आने पर अन्ध्रा अचट्ट में उन विपत्तियों का स्वप्न देखती है। अन्ध्रा वृत्ति सदैव मन की शुभकामना में सतन्त्र रहती है, अतः दुःख के समय में वह मन के लिए चिन्तित हो जाती है। चिन्ता ही

अन्ध्रा के स्वप्न का कारण बनती है। मन की भावना की अनुकूल स्वप्न की काया बनती सज्जती है। अन्ध्रा का मन मनु के लिए चिन्तित रहता है और वह उसके ऊपर आने वाली विपत्तियों को स्वप्न द्वारा देखती है। इसी से स्वप्न सर्ग की स्थापना कामायनी में की गई है, तत्परचात् सघर्ष सर्ग का प्रादुर्भाव होता है। सघर्ष के परचात् मानव मन ससार से ऊँच जाता है। प्रकृति के साथ सघर्ष में मानव सफल नहीं होता अतः उसे निर्वेद हो जाता है। निर्वेद की उत्पत्ति निराशा, विषाद तथा निष्कलता के कारण होती है। निर्वेद के परचात् मानव को वास्तविक स्थिति का ज्ञान हो जाता है, वह द्वैत बुद्धि से पराङ्मुख हो जाता है तथा उसकी भावना आत्मसुखी हो जाती है और तब उसे विचार प्रयोजन ज्ञान दर्शन प्राप्त होता है। आत्म दर्शन के परचात् उसे जीवन का रहस्य, जिसमें धर्म, ज्ञान और भावना की समरसता निहित है, ज्ञात होता है और जीवन का रहस्य उद्घाटित होने पर उसे निरपाधि केन्द्रक आनन्दम् प्राप्त हो जाता है। आनन्दारस्था में सम्पूर्ण प्रकृति जड़ और चैतन्य समरस हो जाती है और आत्मा से द्वैत का पूर्ण नष्ट हो जाता है।

'सम रस मे नष्ट पा चेतन

कुन्दर सान्ना बना पा,

चननता एक निजगती

घानन्द अजयद बना पा।

इस प्रकार प्रसाद जी ने अन्त में 'दर्शन', 'रहस्य' और 'आनन्द' सर्गों की सृष्टि की है। इस प्रकार १५ सर्गों का यह महाकाव्य मानव मन का रूपक है जिसमें ऐतिहासिक सामग्री का उपयोग एवम् चयन मन के रूपक के अनुसार किया गया है। 'कामायनी' में मनु 'मन', अन्ध्रा रागात्मिका 'वृत्ति' और इडा 'बुद्धि' हैं। मन की गति चपल है वह सदैव उद्वेलित होता रहता है। आशा, निराशा, राग, द्वेष, सुख, दुःख आदि भाव उसमें सदैव उत्पन्न होते रहते हैं। विरवास समन्वित

रामायित्रा वृत्ति के साथ जब तक मन का संयोग नहीं होता तब तक उसे आनन्द रस की उपलब्धि नहीं होती। यही पर कैवल्य है। बुद्धि मन की अनियंत्रित शक्तियों को अनुशासित करता है, किंतु बिना मवेदना और कोमलता के वह निरीशुष्क और तपस्वी है। इस प्रकार 'कामायनी' में मनु श्रद्धा, इडा तीन ऐतिहासिक पात्रों की कथा के साथ तीन मनों की रूपक रचना (Allegory) प्रस्तुत की गई। कवि ने कामायनी में मन के मनोवैज्ञानिक विश्लेषण के साथ साथ सामाजिक मनाविज्ञान को भी स्पष्ट रूप से निखारा है। सारस्वत प्रवृत्ति में जब संसृद्धि उन्मूलित हो उठता है तो वहाँ शिल्प और संचर्ष सघटित होते हैं। राजा अश्व अपने निर्मित नियमों का ही उल्लंघन करने लग जाता है तो उसके अनुयायियों की श्रद्धा ही उसके प्रति नहीं म्यून होती प्रत्युत वहाँ संचर्ष एक विपत्ति भी आ खड़ी होती है। यही मनु के साथ घटनाक्रम में दिखाया है। वृद्ध लाल मनु के विरुद्ध समस्त प्रजा हो जाती है और मनु को उससे संचर्ष करना पड़ता है जिसमें उसकी हार होती है और अन्त में उसे निर्बैध होता है। प्रसाद जी की दृष्टि में बाह्य जगत् अन्तर्जगत् की लीला का विस्तार है। ऐतिहासिक घटनाओं हमारी मनोवैज्ञानिक भावनाओं की क्रिया मात्र है। यही दिखाना प्रसाद जी को सम्पूर्ण महाकाव्य में अभीष्ट भी है। साथ ही प्रसाद जी ने कथा और चरित्रों को मनोवैज्ञानिक दृष्टि कोण से आँसते हुए स्थान-ज्ञान पर जो मनोवैज्ञानिक तथा कामायनी में रखा है, वे कथा और चरित्र से मेल खाते हुए स्वतंत्र रूप से भी अद्वितीय उद्हरते हैं, जैसे —

“यन जाणा पिद्वान्त प्रथमं हि पुष्टिं दृष्ट्वा करता है।
बुद्धि उसा त्रय का सन्नेह ल मदा भरा कावी है।
मन जब निरिच्छत सा कर लेता कोई मन ई अणवा।
बुद्धि देव दल स प्रमाण का सतत् निरलता सयना।
मन में जब कोई बात प्रवेश कर लती है तो

बुद्धि उसी की पुष्टि में प्रमाण ढूँढा करती है।
(देखिये जर्मनदार्शनिक Schopenhauer) के शब्दों को “Will is the stout blind man that holds the lame reason on his shoulders who can but see”

इसी प्रकार ‘रहस्य’ नामक सर्ग में अत्यन्त सुन्दर एवम् मनोवैज्ञानिक ढँग से ‘इच्छा’ और ‘ज्ञान’ तत्वों की विवेचना की गई है। इच्छा को ज्ञान नहीं होते, बुद्धि को पैर नहीं होते तथा ज्ञान से दम्भ की उत्पत्ति होती है, पर जब तीनों का सम्मिश्रण हो जाता है तो सहज ही समग्रता आ जाती है। इच्छा से बुद्धि मिलने पर इच्छा बुद्धि प्रधान हो जाती है तथा उसका अन्धाधन नष्ट हो जाता है। मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तानुसार इच्छा (desire) instinctive होने के कारण अन्धी मानी गयी है। ज्ञानबलों में प्रत्येक कार्य भावना प्रद अथवा instinctive रहता है पर प्राणियों में वह बुद्धि परक होती है इसी से उसे चित्तन शील (Rational Being) कहा गया है। अतः इच्छा और बुद्धि का मिलन होना ही चाहिए। ज्ञान द्वारा बुद्धि का विकार नष्ट हो जाता है और उसमें स्निग्धता एवम् उज्ज्वलता आ जाती है। यदि तीनों, इन्द्रिय तत्त्व द्वारा मिने रहें तो मानव जीवन सुचारु रूप में संचालित हो अपने साध्य की प्राप्ति सहज ही में कर सक्ता है। भ्रष्टा जीवन की प्रेरण एवम् पथ प्रदर्शक शक्ति है। जब तक मन बुद्धि के विकार में लिप्त रहता है तब तक वह भ्रष्टा से अयुक्त रहता है तथा उससे आस्तिक भाव जाग्रत नहीं हो सक्ते बिना आस्तिक भावों के मन को शान्ति नहीं प्राप्त होती और बिना शान्ति के आनन्द दुर्लभ है। “अज्ञश्च अत्रद्वानश्च सशयात्मा विनश्यति” अर्थात् भ्रष्टा रहित प्राणी में विश्वास नहीं होता और अन्त में वह सत्य प्रस्त होकर नारा को प्राप्त होता है। भ्रष्टा तीनों ज्योतिर्विन्दुओं को—

“अजातशत्रु की मल्लिका”

(लेखक—चौधमल अग्रवाल, बी० ए०)

‘अजातशत्रु’ नाटक में कुल मिलाकर लगभग २४ पात्र हैं जिनमें लगभग १५ पुरुष एवं ९ स्त्री पात्र हैं पुराने पात्र प्रायः साधारण फोटि के हैं। गीतम व अतिरिक्त अन्य किसी के चरित्र में ऐसी कोई विशेषता नहीं है जिससे कारण हम उनके समस्त नत नरतक हों। गीतम ‘शांति के सहचर’ और कहणा के स्वामी हैं। उनमें दोष की कल्पना भी नहीं की जा सकती। इस नाटक में उनके दर्शन हमें उस समय होते हैं जब प्रारम्भिक जीवन के सचयों पर वे पूरा विजय प्राप्त कर चुके हैं अतः केवल प्रभाव की दृष्टि से ही उनके व्यक्तित्व का विश्लेषण नाटककार को अभीष्ट है, पला की दृष्टि से नहीं। गीतम से भी अधिक प्रभावित करने वाला एक पात्र और है और वह है मल्लिका। मल्लिका की विशाल हृदयता केवल सुखमग्न करने की वस्तु है। उसका चरित्र गीतम से भी महान् और प्रशंसनीय है। उसकी परीक्षा सबसे कठोर है और वह उसमें खरी उतरती है। उसकी प्रशंसा महात्मा गीतम भी करते हैं। वह दुःख के हलाहल का पीकर अखण्ड आनन्द की साधना में रत है, साथ ही साथ कल्याण की गहरी दीस को भी वह अपने हृदय में विभागे रहती है, उसे किसी के समस्त व्यक्त नहीं होने देती।

इस प्रकार ‘अजातशत्रु’ में मल्लिका ही एक ऐसी स्त्री पात्र है जो हमका सर्वाधिक प्रभावित करती है। उसके चरित्र में गुण ही गुण टण्डि गोचर होते हैं, दोष तो हैं होने पर भी नहीं दिखाई देते। वह ‘स्त्री सुखम सीजन्य, समवेदना वस्तु और धैर्य की उचित शिक्षा’ प्राप्त वह और रमणी है जो अपने दुःख को दूसरे तक प्रकट भी नहीं होने देती।

मल्लिका कीशल के कुशल सेनापति वन्धुल की आदर्श एवं पतिपरायणा पत्नी है हम सर्व प्रथम उसका दर्शन नाटक के दूसरे अंक के तीसरे दृश्य में करते हैं। उसे अपने पति पर गर्व है, पति को छोड़कर उसे अन्य किसी भी वस्तु की चाह नहीं है। वह अपना अस्तित्व पति के अस्तित्व में मिला देती है। वह उन्हीं का गुणगान करती रहती है। पति की वीरता पर उसे अभिमान है। महात्माया से वह पति की वीरता का वर्णन करती हुई कहती है—

‘वे तलवार की धार हैं अग्नि की भयानक ज्वाला हैं वीरता के बरेण्य दूत हैं। मुझे विरवास है कि सम्मुख युद्ध में शत्रु भी उनके प्रचण्ड आघातों को रोकने में असमर्थ है।’

वह कर्तव्य का मर्म जानती है। वह स्वयं तो कर्तव्य परायणा है ही, दूसरे को भी कर्तव्य से वन्तु नहीं कराना चाहती। वह सुख दुःख, लाभ हानि जय पराजय सर्वत्र अपने से सम्बद्ध दूसरे के कर्तव्य का ध्यान रखती है। वह सौन्दर्य और वासना की पुतली बनकर अपने प्रियतम को मार्ग नहीं रोक्ता चाहती। वन्धुल के काशी चले जाने पर वह महामाया से पढ़ती है—

“वीर हृदय युद्ध का नाम ही सुनकर नाच उठता है। शक्ति शाली भुजदण्ड फड़कने लगते हैं। भला मेरे रोक्ने से वे रुक सकते थे। कठोर कर्तव्य से अपने स्वामी के पैर का दण्ड भी नहीं होना चाहती।”

वह पति को अपने ‘अनुराग सुहाग की वस्तु, सम्पत्ती है, फिर भी वह उन्हें अपने ‘शृंगार मञ्जूषा में बन्द करके नहीं रखना’ चाहती।

वह ‘महान् हृदय को केवल जिलास की महिरा

पिलाकर मोह लेना अपना कर्त्तव्य नहीं समझती।

यह अपने पति की मृत्यु का सवाद सुनकर भी कर्त्तव्य से विचलित नहीं होती, प्रत्युत आतिथ्य धर्म का पालन धरती है। सारिपुत्र के शादों में स्वामी के मारे जाने का समाचार भी उसको अपने कर्त्तव्य से विचलित नहीं कर सका।

मल्लिका को अपने राष्ट्र के प्रति अटूट प्रेम है। राष्ट्र की रक्षा एवं उसके हित के लिए वह अपने जीवन-सर्वस्व पति को भी सपट में डाल सकती है। वह कहती है—

‘सेनापति का राजभक्त हृदय कभी विद्रोही नहीं होगा और राजा की आज्ञा से वह प्राण दे देना अपना धर्म समझेगा—जब तक कि राज्य राजा राष्ट्र का श्रेही न प्रमाणित न हो जाय’।

दीर्घकालायण को भी राष्ट्र का हितैषी बनने की शिक्षा देती है, उससे मित्रोद्द करने की नहीं। वह उसकी प्रतिशोधी भावना का परिहार कर देती है।

वह अत्यन्त भीरु शांत एवं सयत्न है। पति मृत्यु का घोर सन्तापकारी सवाद—वैधव्य-दुःख का चठोर अभिशाप—पाने के कुछ क्षण परचात् ही अनुपम धैर्य पूर्वक महात्मा गौतम के आतिथ्य का जो आयोजन वह करती है वह सराहनीय है। वह भी ‘नारी है, नारी के हृदय में जो हाहाकार होता है वह उसका अनुभव कर रही है’। उसका ‘जी रो उठता है’, परन्तु ऐसी परिस्थिति में भी उसका धैर्य दर्शनीय है। वह कहती है—

‘धैर्य न होता तो अब तक यह हृदय फट जाता—यह शरीर निम्पन्द हो जाता। यह वैधव्य-दुःख नारी-जाति के लिए ऐसा चठोर अभिशाप है, यह किसी भी स्त्री को अनुभव न करना पड़े।’

उसके शान्त और सयत्न स्वभाव का दर्शन तो हमें स्थान स्थान पर होता है। उसकी सहनशीलता पराकाष्ठा पर तो तब पहुँचनी है जब अपने पति के हत्यारों को जानकर भी वह उनको एक भी अपशब्द नहीं कहती। वह सब कुछ चुपचाप सहन कर लेती है। ‘उसे कैवल स्त्री मुलभ सौजन्य और समवेदना तथा पत्न्य और धैर्य की शिक्षा मिली है।’ यही उसका आदर्श है यही उसका असाधारण चरित्र है।

यह क्षमा की साक्षान् प्रतिभा ही है। वह यह जानते हुए भी कि प्रसेनजित् और विरट्टन उसके पति की हत्या करने वाले हैं, आहतवास्था में उनकी सेवा करती है। वह हृदय से उन्हें क्षमा कर देती है ऐसा प्रतीत होता है मानों उनसे उसका कोई द्वेष ही नहीं है। उसकी इस क्षमाशीलता को देखकर विरट्टन जब उसका मनमाना अर्थ लगाने का भ्रम करता है तो वह कहती है—‘मल्लिका उस मिट्टी की नहीं है, जिसे तुम समझते हो।’ इससे प्रभावित होकर विरट्टन कहता है—

‘उदारता की मूर्ति। मैं जिस तरह तुमसे, तुम्हारी कृपा से अपने प्राण बचाऊँ। देवि। ऐसे भी जीव इसी ससार में हैं, तभी तो यह भ्रमपूर्ण ससार ठहरा है।’

उसकी क्षमाशीलता को देखकर प्रसेनजित् लज्जित होकर कहता है—

‘इस दुःखावारी के पेशों में तुम्हारे उपकार की बेदी और हाथों में क्षमा की डरकड़ी पड़ी है। जब तब तुम कोई आज्ञा देकर इसे मुक्त नहीं करोगी, यह जाने न असम्भवी है।’

मल्लिका के जीवन का आदर्श महात्मा बुद्ध द्वारा अनुमोदित चरणा, विरजमैत्री एवं आत्मविस्तार की भावना है। ‘सखी यही चरणा और विरजमैत्री की भावना समस्त ससार के हित के लिए सजीवनी छूटी का कार्य करती है। उस ‘मृतिमती विजयिनी चरणा’ ने चरणा

की विनय पताजा के नीचे प्रयाण करने का विचार करते उसकी अधीनता स्वीकार करती है। उसे अब एक पग भी पीछे हटने का अवकाश नहीं। वह 'विरासी सैनिक से समान नदर चीजन का जल्लिदान' कर देगी। वह प्रत्येकचित् को विरामेरी का पाठक पडाती है—

“अजीत के बज्र कटोर हृदय पर जो कुटिल देखा चित्र बिच गए हैं, वे क्या कभी मिटेंगे ? यदि आपकी इच्छा है तो वर्तमान में कुछ रमणीय सुन्दर चित्र खींचिए जो भविष्य में उज्ज्वल होकर दृश्यों के हृदय का शान्ति दें। दूसरा का मुखो पनाकर मुख पाने का अभ्यास कीजिए।”

उसके इन्हीं गुणों से पापाण हृदय अज्ञात भी प्रबित हो जाता है। वह उसे देवी मानने लगता है। उसने मत से 'उपकार, कल्याण, समवेदना और पवित्रता मानव-हृदय के लिए ही जने हैं।' वह विरहक से कहती है—‘तुम्हारा फलही जीवन भी अपना मैंने अपना धर्म समझा। और यह मेरी विरामेरी की परीक्षा थी। जब इसमें मैं उत्तीर्ण हो गई तब मुझे अपने पर विरवास हुआ।’ उसकी इस विरामेरी की भावना से प्रभावित होकर एक अधम नारी—इयामा या मामाभी—भी उसकी प्रशंसा करती हुई कहती है—“जिसे कालपनि देवता कहते हैं—वही तो सम्पूर्ण मनुष्यता है।”



कृपाण पाठको से .—

- १—इस अंक में कई लेख विस्तृत रूप में प्रकाशित हैं। इस कारण अब अन्तों से लेखों की संख्या कम है।
- २—जिन महानुभावों का अब तक समाप्त हो रहा हो वह अविलम्ब गनी गारुडर से भेज दें। 'परीक्षार्थ' विशेषक जगहों की प्राप्त हो सकेगा, जिनका उदा न्यायलय में जमा होया।
- ३—हर परीक्षार के लिए माहव सख्या अवश्य निम्न कीजिए।

प्र. २४

बहु निष्कण्ट एव सरल हृदया रमणी है। उसे विश्वास है कि जब वह मय्य छल या कपट पूर्ण आचरण नहीं करती तो फिर दूसरा उससे छल क्यों करेगा ? महामाया के यह कहने पर कि 'हो सत्ता है रीतेन्द्र डाकू छल से व-गुल की हत्या करदे' वह कहती है—“किन्तु रीतेन्द्र एक बोर पुराण है, वह पुरुष है, गुप्त हत्या क्यों करेगा ?

इतना होते हुए भी वह इशमिगानिनी नारी है। वह अपनी स्थिति को ही सर्वोत्तम मानती है। वह अपनाया अपने पति का अपमान सहन नहीं कर सकती। वह महामाया से कहती है—

‘वस ! रानी वस ! मेरे लिए मेरी स्थिति ही अच्छी है और तुम्हारे लिए तुम्हारी। तुम्हारे हर्षिनीत राजकुमार से न ब्याही जाने में मैंें सोभाग्य समझती हूँ।’

इस प्रकार मल्लिका का महान् चरित्र मानवता की दृष्टि से सम्पूर्ण है, आदर्श और जा उसके सम्पर्क में आता है, जितना ही छुद्र क्यों न हो उससे प्रभावित होता है। नाट्य के पात्रों के बीच में उसकी सत्ता उस भ्रमतारे के समान है, सप्तरि जिसकी परिमला करते हैं, जिससे प्रकाश ग्रहण करते हैं। परन्तु प्रसार ने अपने नाटकों में ऐसे पात्रों की दृष्टि की है जो अमर हैं रमणीय हैं।

प्रकाशक—पुलक-द गुप्त मुद्रक—आगरा अधवार प्रेस आगरा।

अपनी बात

हमारा आगामी अंक

‘सरस्वती संवाद’ एक मासिक पत्र है। किन्तु उसके साथ उसकी अनेक विशेषताएँ हैं। गत अगस्त का नववर्षीय रूप में हम एक विशेषांक अपने पाठकों को दे ही चुके हैं। अब जनवरी ५७ का अंक हमारा परीक्षा-विशेषांक होगा। इसमें इष्टर जी० ए० एम० ए० तथा भारत के प्रमुख विरच विशालयों के परीक्षा सम्बन्धी लेख भी प्रकाशित होंगे। सरस्वती संवाद की प्रथम विशेषता हिन्दी विद्यार्थियों के लिए परीक्षोपयोगी लेख देना—तथा वर्ष में पूरे चारह अंक देना है। जिसमें दो विशेषांक होते हैं। इसकी लोक प्रियता बढ़ रही है और उसका जीता जागता उदाहरण है कि अब ‘संवाद’ का पोंचवाँ वर्ष चला रहा है किन्तु आज तक किसी मास का अंक नहीं प्रकाशित हुआ हो ऐसी बात नहीं। यह सब आप जैसे कृपालु पाठकों की कृपा से हुआ है।

आपसे प्रार्थना :—

आप इसके रखाई पाठक हैं और आप इसे अपना शुद्ध साहित्यिक पत्र मानते हैं। तो आपसे प्रार्थना है कि आप इस मास सरस्वती संवाद के प्रचार सप्ताह में योगदान दें। और कम से कम एक प्राहक अपनी ओर से बना कर दें। ताकि यह पत्र आपकी अधिकतम सहायता करता रहे, और आपको समस्त २ पर मौलिक रचनाओं से लाभान्वित करता रहे। आपके सहयोग से इस पत्र को बल प्राप्त होगा और अधिक प्रिय के लिए इसकी नींव दृढ़ होगी। पत्र के प्रचार पर ही उसका भविष्य निर्भर है आशा है आप इस निवेदन को स्वीकार करके आभारी रहेंगे।

जनवरी ५७ से

इस अंक में एक अभाव था वह दूर किया जा रहा है वह था नवीन पुस्तकों की समालोचना। अब आप आगामी अंक में उच्चकोटि की नवीन पुस्तकों की समालोचना भी पावेंगे। यदि आप कोई पुस्तक इस स्तम्भ के लिए भिजवाना चाहें तो शीघ्र भिजवाने का कष्ट करें।

सरस्वती संवाद निःशुल्क प्राप्त काजिए

आप पचास रुपए एक मुरत कार्यालय को भेज दीजिए और उस रुपए की पक्की रसीद कार्यालय से प्राप्त कर लीजिए जब तक आपका यह रुपया हमारे यहाँ जमा रहेगा आपको संवाद ब्यादा निःशुल्क जाता रहेगा और जब हमारी दी हुई रसीद आप वापस करके रुपया प्राप्त करना चाहेंगे तो आपको रुपया उसी समय वापस कर दिया जायगा—तथा ‘संवाद’ आपको भेजना बन्द कर दिया जायगा। आशा है आप इस योजना से लाभ उठावेंगे।

एक और लाभ

इस योजना में सम्मिलित होने वाले महानुभाव को ‘सरस्वती पुस्तक सदन’ से प्रकाशित पुस्तकों पर (चाहे वे नवीन हों चाहे पुरानी) सभी पुस्तकों पर २०% कमीशन दिया जायगा। तथा बाहर के प्रकाशकों की प्राप्त पुस्तकों पर २०% कमीशन दिया जायगा।

मेनेजर

पता: सरस्वती संवाद कार्यालय मोतीकटरा आगरा।

“सूरदास की संवाद”

(हिन्दी का परीक्षोपयोगी आलोचनात्मक मासिक पत्र)

१९७६ मोतीकटरा आगरा

की

‘स्पेशल’ फाईल में प्रकाशित लेखों को सूची

जिसमें

दा परीक्षांक सन् ५३ व ५४ का व दो उपयोगी अंक भी सम्मिलित हैं।
फाईल केवल २)

- १—यदि मैं प्रिय प्रवास लिखता
- २—नाट्यकार “प्रसाद” का महत्त्व
- ३—सूरी कवि ज्ञानधो
- ४—मीरा एक विश्लेषण
- ५—एकाकी नाटक परिभाषा, उत्पत्ति एवं विस्तार
- ६—कामायनी का अद्भुत
- ७—तेजापति और विहारी
- ८—कहानीकार जयराज प्रसाद
- ९—सूर का रूप चित्रण
- १०—वत्सराज एक विश्लेषण
- ११—आनन्द मय जीवन और साहित्य
- १२—रस निष्पत्ति
- १३—हिन्दी साहित्य का आविर्भाव और विकास
- १४—गोदान का आलोचनात्मक अध्ययन
- १५—कहानीकार प्रेम चन्द्र
- १६—सूरदास और वास्तव्य
- १७—कामायनी की दार्शनिक और सांस्कृतिक पृष्ठभूमि
- १८—रसन्द गुप्तः दो प्रश्न रस सुखाद अंगवा दुःखाद
- १९—रसचक्र
- २०—प्रिय प्रवासकी राधा
- २१—“कोच वध” एक विश्लेषण
- २२—तेजापति का प्रकृति चित्रण

- ३३—रामकुमार वर्मा एम० ए०, पी० एच० डी०
- ३४—जगन्नाथ प्रसाद मिश्र एम० ए०, डॉ० लिट
आचार्य भी लालपानु साहित्याचार्य
रामचन्द्रविहारी सर एम० ए०
- ३५—प्रो० राम चरण महेंद्र एम० ए०
- ३६—प्रो० कन्हैयालाल सहल० एम० ए०
- ३७—प्रो० अम्बाप्रसाद “सुमन” एम० ए०
- ३८—डा० श्रीमप्रकाश कुलशेखर एम० ए०, पी० एच० डी०
- ३९—श्री पुष्पलता डी० ए० सा० रत्न
- ४०—श्री मधेश शर्मा सा० रत्न
- ४१—श्री शिवनाथ एम० ए० (साहित्य निकेतन)
- ४२—डा० राजेश्वर प्रसाद चतुर्वेदी एम० ए०, पी० एच० डी०
- ४३—प्रो० योगेन्द्र मोहन गुप्त एम० ए०
- ४४—प्रो० राम चरण महेंद्र एम० ए०
- ४५—प्रो० महेंद्र रायसादा एम० ए० सा० रत्न
- ४६—रेडिबो कलारकर श्री गिरजा कुमार माधुर
- ४७—प्रो० एस० टी० नरसिंहाचारी एम० ए०
- ४८—श्री द्वारिका प्रसाद शर्मा एम० ए० सा० रत्न
- ४९—प्रो० राधाशरण शास्त्री,
- ५०—प्रो० उमेश मिश्र एम० ए०, सा० रत्न
- ५१—प्रो० श्री राम एम० ए०
- कुमारा शीला रानी तनोजा एम० ए०

- २३—मध्य कालीन धर्म साधनाओं का सामाजिक पक्ष
 २४—रस मत का इतिहासिक—
 २५—भाषा का उद्गम और विकास
 २६—तुलसीदास भक्ति कवि के रूप में—
 २७—गीताकाव्य और विद्यापति
 २८—केशव का दोष विप्रेचन का आधार
 २९—शिवा भावनी में काव्य-तत्व—
 ३०—हिन्दी साहित्य का स्वर्ण-युग
 ३१—आधुनिक साहित्य के जन्मदाता 'भारतेन्दु'
 ३२—दयार्थवादी उपन्यासकार 'प्रेमचन्द'
 ३३—हिन्दी साहित्य में निबन्ध और उनका विकास
 ३४—'प्रसाद' जो का लन्दनगुप्त
 ३५—ग्रिय प्रवास की राधा सायेंत की उर्मिला
 ३६—कामायनी का काम सर्म
 ३७—प्रगतिवादी साहित्य—
 ३८—सामाजिक नाटक-रत्नमीनारायण मिश्र
 ३९—कुशल एक अध्ययन—
 ४०—साहित्य में दृश्यता
 ४१—स्वराघात (भाषाविज्ञान)
 ४२—वृष्णीराज रासो की भाषा
 ४३—हिन्दी काव्य और प्रकृति चित्रण
 ४४—वसन्त भक्ति और रीतिकाल
 ४५—विद्यापति की कविता में रीतिकाल
 ४६—हिन्दी अलंकार शास्त्र की पूर्व पीठिका
 ४७—तुलसीकृत भक्ति निरूपण
 ४८—गाति काव्य परम्परा में महाकवि
 ४९—सूरदास का युगात्कारी योगदान
 ५०—हिन्दी का रीतिकाल
 ५१—अकरोति और अग्रिम्यज्जना
 ५२—धनानन्द की कला
 ५३—चिन्तामणि में शालीचक सुफल की की शैली
 ५४—गोदान में प्रेमचन्द की नारीभावना
 ५५—कहानी और उपन्यास
 ५६—रक्षा-बन्धन का ऐतिहासिक आधार
 ५७—महादेवी शर्मा की विरहानुभूति
 ५८—हिन्दी का स्वरूप

- ५९—राजेश रायच एम० ए०, पी० एच० डी०
 और उपेन्द्र नाथ झा साहित्य व्याकरण नाथ
 प्रो० राम चन्द्रमिह भगवत एम० ए० साहित्यार्णवकार
 प्रो० कमल कान्त पाठक एम० ए०
 प्रो० श्री कृष्ण चाप्लूँय एम० ए०
 डा० दयराय ओझा एम० ए०, डी० लिट
 सुधी उर्मिला गुप्त बी० ए०
 प्रो० श्री योगेन्द्र मोहन गुप्त एम० ए०
 श्री रामबाबू शर्मा एम० ए०
 प्रो० सु० श्री शाशामाधुर एम० ए०
 श्री हरी शङ्कर जोषी
 प्रो० पद्मसिंह शर्मा 'कमलेश' एम० ए०
 प० विश्वकर्मा नाथ उपाध्याय एम० ए० सा० राम
 श्री महावीर प्रसाद एम० ए०
 प्रो० रामदरश मिश्र एम० ए०
 प्रो० रामचरण महेन्द्र एम० ए०
 श्री महेन्द्र सागर प्रचरिद्वया एम० ए०
 श्री श्रीराम एम० ए०
 श्री मिथलेश एम० ए०
 श्री रत्नसिंह शास्त्रिजलय एम० ए०

- प्रो० विजेन्द्र स्नातक एम० ए०
 श्रीराम वरखसिंह "सारंगी"
 श्री विश्वम्भरनाथ उपाध्याय एम० ए०
 श्री जगदीश नारायण त्रिपाठी एम० ए०

- श्री लक्ष्मीनारायण दुपे
 डा० राजेश्वर प्रसाद पी०एच० डी०
 प्रो० इमाशुका एम० ए०
 प्रो० द्वारिका प्रसाद एम० ए०
 प्रो० रायचरण महेन्द्र एम० ए०
 श्री मथुरा प्रसाद शर्माल एम० ए०
 श्री कृष्ण कुमार मिन्हा एम० ए०
 प्रो० मुरलीधर वास्तव एम० ए०
 श्री भूनाथसिंह
 पाठक का पत्र

एम० ए० के परीक्षार्थियों के लिये उपयोगी साहित्य पौने मूल्य में

१. हिन्दी महाकाव्य एवं महाकाव्यकार—प्रो० महेन्द्र एम० ए० २॥ [पृथ्वीराजरासो रामचरित मानस, जायसी, प्रयागली, सायेन, प्रिय प्रवास, कामायनी, कुरुक्षेत्र तथा आधुनिक नए महाकाव्यों का विवेचन]
२. हिन्दी साहित्य के प्रमुखवाद और उनके प्रवर्तक—प्रो० विशम्भरनाथ उपाध्याय एम० ए० मूल्य २) [रहस्यवाद, छायावाद, व्यर्थवाद, आदर्शवाद, जातिवाद, भाषावाद, प्रयोगवाद, प्रगतिवाद आदि नादों का विवेचन मू० ३]
३. कवि रत्नाकर और उनका उद्धृष्टतक—[प्रो० रामबाबू शर्मा] एम० ए० और साहित्य रत्न में अब तक जो प्रश्न आए हैं उनका विस्तृत विवेचनात्मक उत्तर मूल्य १॥]
४. कामायनी-दिग्दर्शन—मूल्य १॥ [रूप-संविधान, कामायनी को रूप-कल्पना, कामायनी में चरित्र रहस्यवाद, दार्शनिक पृष्ठ भूमि, इकाई सीमा, रचना का उद्देश्य, विरोधता, भाषा, शैली भाव निरूपण का विवेचन]
५. मूर का भ्रमरगीत साहित्य—मूल्य १॥ प्रो० गुरेशचन्द्र गुप्त एम० ए० [भ्रमर गीत का विषय निरूपण तुलन परम्परा भाषा, शैलीगीत तत्व, चरित्र, विज्ञान, जीवन सिद्धांत, नारी जीवन, आध्यात्मिक भाव, रस तत्व, प्रकृति चित्रण, सीमार्थ दृष्टि, मूर का व्यक्तित्व का विवेचन]
६. निवन्धकार रामचन्द्र शुक्ल और चिन्तामणि—प्रो० विमला कौल एम० ए० मूल्य २॥ [शुक्ल जी की जीवनी एवं कृतियों चिन्तामणि भाग १ व ६ का समोदात्मक मूल्यांकन]
७. रविवर जायसी और उनका पद्यावत—[जायसी साहित्य का विवेचन एवम् पद्यावत की आलोचना] ले० डा० सुधीन्द्र एम० ए० पी० एच० डी० मूल्य १॥]
८. हिन्दी नाटक के सिद्धांत और नाटककार—प्रो० रामचरण महेन्द्र एम० ए० मूल्य ४॥
भारतीय नाट्य, नाटक के तथ्य, हिन्दी नाटकों का विकास, मायनाटक, रघुपञ्चीय नाटक, नाटकों पर छायावाद का प्रभाव, प्रमुख नाटककार-भारदेन्दु, प्रसाद लक्ष्मणरायण मिश्र, उदयशंकर भट्ट, प्रेमी, बैनीपुरी आदि पर निवन्ध एवम् विवेचन,]
९. विद्यापति एक अध्ययन—ले० कैलाशचन्द्र वाण्येय एम० ए० मूल्य १॥ [एम० ए० में अब आए हुए प्रश्नों का हल उत्तर सहित दिए गए हैं]
१०. कबीर सीमांसा—मूल्य २) [एम० ए० और साहित्यरत्न में अब तक आए हुए २५ प्रश्नों का हल विस्तृत एवं जीवनी]
११. आधुनिक कवि पन्त—[२५ प्रश्नों का हल जो पराक्षाओं में प्रायः आते हैं (प्रश्नोत्तर पृ० मू० ३॥)]
१२. संविधानमन्द—[३५ प्रश्नों का हल जो परीक्षाओं में आए हैं (प्रश्नोत्तर में मूल्य २५)]
१३. साहित्यालोचन दर्शन—साहित्यलोचन सम्बन्धी एम० ए०, साहित्य रत्न में आए हुए प्रश्नों का हल मूल्य २)
१४. भाषा विज्ञान—[भाषा विज्ञान व शब्दों के विषय में ३० प्रश्नों का हल] मू० २॥
१५. मूरदास—(प्रश्नोत्तर में) २॥ १६. चन्द्रशेखर—एक अध्ययन २॥
१६. तुलसीदास—(") २) २०. गोदान— " " १॥॥
१७. हिन्दी साहित्य का इतिहास—(प्रश्नोत्तर में) २॥ २१. पंच की टीका " २॥
१८. विनय पत्रिका अनुसोचन—१॥]

पता—सरस्वती पुस्तक मदन, पोलीकट्टा, आगरा ।

(हिन्दी पुस्तकों के प्रकाशक, एवं विक्रेता)

हमारा प्रकाशन :—

आलोचनात्मक

लेखक—

मूल्य

१	हिन्दी कविता और रहस्यवाद	डा० गुलाबराय एम० ए०	४।।
२	भाषा विज्ञान प्रश्नोत्तर म	आ प्रेमचण्ड एम० ए०	२।
३	तुलनात्मक विवेचना भाग २	आ रामगोपाल शर्मा एम० ए०	१।।।
४	हिन्दी साहित्य का इतिहास (प्रश्नोत्तर में)	आ रामप्रकाश एम० ए०	२।
५	मानव से लोकरूपांता—	प्रो० चन्द्रभान	३।।
६	रीतिकालीन कविता एव शृंगार रस का विवेचन (सीसिध)	डा० राजलक्ष्मणप्रसादचतुर्वेदी	६।।
७	हिन्दी नाटक के सिद्धांत और नाट्यक र	प्रो० रामचरण महेन्द्र	४।।
८	कवि पद्य की काव्य कला और जीवन-दर्शन	प्रो० रामचन्द्र	३।।
९	साहित्य—दर्शन (साहित्य एक अध्ययन)	प्रो० विलोचन पाण्डे	५।
१०	तुलसीदास का गद्यप्रणालीमक अध्ययन	प्रो० रामकुमार	२।।
११	महादेवी साहित्यकला और जीवन दर्शन	प्रो० रामचन्द्र	३।।
१२	प्रगतिशील साहित्य के मान दर्श	डा० रामाय राय	४।
१३	तुलनात्मक विवेचन	र० प्रतापचन्द्र	१।।
१४	कवि घनानन्द और उनका साहित्य	प्रो० विनीतन पाण्डे	२।।
१५	महाकवि निराला काव्यकला और कृतियों	प्रो० विश्वभरनाथ	३।।
१६	कवि सहाय हरिऔध और उनकी कलाकृतियों	प्रो० द्वारिकाप्रसाद	३।।
१७	हिन्दी एकांकी एव एकांकीकार	प्रो० रामचरण महेन्द्र	१।।।
१८	हिन्दी महाकाव्य एव महाकाव्यकार	प्रो० " "	२।।
१९	कुन्दावनलाल वर्मा की उपन्यासकला	प्रो० " "	१।।
२०	हिन्दी साहित्य के दार्शनिक आधार	प्रो० विश्वभरनाथ	३।।
२१	हिन्दी साहित्य के प्रमुखवाद और उनके प्रवर्तक	प्रो० विलोचन पाण्डेय	३।।
२२	गुप्त जी की काव्य-कला	आ रामबाबू शर्मा	१।।
२३	कवि रत्नाकर और उनका उद्भव शतक	डा० सुधीन्द्र	१।।।
२४	कविवर जायसी और उनका पद्यांश	डा० " "	३।
२५	काव्य श्री (रस अलंकार)	प्रो० सुरेशचन्द्र	१।।
२६	सुर का भ्रमरगीत साहित्य	प्रो० एन० टी० नरसिंहचारी	१।।
२७	कामायनी दिग्दर्शन	प्रो० विमला कौल	२।
२८	निबन्धकार रामचन्द्र शुक्ल और चिन्तामणि	श्री कैलाशचन्द्र	२।
२९	कबीर भीमामा (प्रश्नोत्तर में)	" " "	१।।
३०	विद्यापति एक अध्ययन (" ")	डा० राजेश्वर प्रसाद	१।।
३१	कविवर सेनापति और उनका कविरत्नाकर	डा० शम्भूनाथ	१।।।
३२	प्रसाद की नाट्य कला और अज्ञातशब्द	मुभी धरोजनी मिश्रा	२।
३३	साहित्यलोचन दर्शन (प्रश्नोत्तर में)	प्रो० बाबू गुलाबराय	१।
३४	हिन्दी साहित्य का सरल इतिहास,	डा० रामाय राय	१।।
३५	पंचाली (कविता)	प्रो० शारदस्वय	१।।
३६	चिता (कहानी)	श्री बाजपेयी	१।
३७	बी० ए० रस अलंकार दोष		

पता—सरस्वती पुस्तक कदन, मोतीकट्टा, आगरा ।

हिन्दी पाठकों की सेवा में

जनवरी ५७ (अभिनव वर्ष) में प्रकाशित होने वाला

परीक्षांक और उसकी विषय सूची:—

जो महाशुभाव अभी ग्राहक न हुए हों तो अब चाररुपया शीघ्र भेजकर इसके ग्राहक होजाएँ इस अंक का मूल्य एक रुपया होगा । वर्ष में पूरे चारह अंक देने वाला यही एक मात्र पत्र है ।

लेखक:—

१. कविता क्या है ?
२. सूर का सख्य भाव
३. सूर की रौली
४. जायसी का हृदय पक्ष व कला पक्ष
५. प्रेमी कवि घनान्द का बिरह निवेदन
६. कहानी आलोचना के मान
७. हिन्दी साहित्य में एकांकी का विकास
८. नाटिका के लक्षण और "चन्द्रावली"
९. प्रिय प्रवास एक समीक्षा
१०. पन्त काव्य का पुराणी स्वरूप
११. हिन्दी साहित्य में नारी
१२. कामाक्षी में "काम का स्वरूप"
१३. स्कन्दशुप्त की पात्र सृष्टि में चारित्रिक विकास
१४. चन्द्रशुप्त में चाणक्य का चरित्रचित्रण
१५. "सुवह के भूले" एक समीक्षा
१६. माखन लाल बहुबेदी की काव्यगत विशेषता
१७. प्रेम और बिरह की गायिका मीरा
१८. सूर का "भ्रमरगीत"

- श्री रघुनाथ सफाया एम० ए०
 बा० गुलामराय एम० ए०
 श्री कृष्ण कुमार एम० ए०
 श्री निजामुद्दीन एम० ए०
 श्री सन्त कुमार टण्डन
 श्री श्रीमन्त नन्द रू० सारस्वत एम० ए०
 श्री ब्रज भूषण सिंह आदर्श एम० ए०
 श्री महेश भारतीय एम० ए०
 श्री तुलता अमिरस एम० ए०
 प्रो० मत्स्येन्द्र चतुर्वेदी
 श्री काशी नाथ पाण्डेय एम० ए०
 श्री शारदा बापुण्य
 श्री प्रेमचन्द एम० ए०
 श्री शिव प्रसाद एम० ए०
 प्रो० जय भगवान एम० ए०
 श्री सूर्य नारायण शास्त्री
 कुमारी सरला
 श्री हलधर प्रसाद एम० ए०

सरस्वती संवाद

की

परीक्षोपयोगी फाइल नं० २, ३ व-४

५३-५४, व ५४-५५ तथा ५५-५६

की सजिलद फाइल तैयार है जिसमें विद्यार्थी के साथ उच्चकोटि के लेखकों के १४० निबन्ध हैं ।

[५४-५५, ५६-५६ की सूची मुफ्त भेजाएँ]

मूल्य केवल ४।। प्रति

केवल मुख पृष्ठ रायल फाइन आर्ट प्रेस, आगरा सेठगली, में छपा ।

निम्नलिखित पुस्तकें

❁❁ पौने मूल्य में ❁❁

सरस्वती संवाद के ग्राहकों को

- | | |
|--|--|
| <p>(१) यशोधरा परिशीलन २)
(२) भाषा विज्ञान (प्रश्नोत्तर में) २।)
(३) आधुनिक काव्य शोध की टीका २।।)
(४) धूरदास (प्रश्नोत्तर में) २।।)
(५) उत्तमा के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन २)
(६) धूरदास और उनका साहित्य ३)
(७) आधुनिक कवियों की काव्य भावना १।।)
(८) जावही प्रभावली ८)
(९) प्राचीन कवियों की काव्य भावना १।।)
(१०) त्रिष प्रवास विवेचन २।)
(११) अनातशत्रु एक समीक्षा १।।।)
(१२) रस अलंकार पिंगल ३)
(१३) वृत्त के श्राव (कविता) प्रो० पद्मसिंह शर्मा कमलेश २।।)
(१४) हिन्दी साहित्य का इतिहास (प्रश्नोत्तर में) २)
(१५) भुवश्यामिनी एक अध्ययन १)
(१६) कुण्डूच की टीका २)
(१७) मृगनयनी समीक्षा १।।।)
(१८) कवि दिनकर उनका कुण्डूच ३)
(१९) नयी कली तथा पराग (निःकण्ड) १)
(२०) धूर का भ्रमरगीत साहित्य (भ्रमरगीत सार की समीक्षा) सुरेश-चन्द्र गुप्त एम० ए० १।।)
(२१) वृन्दावनलाल की उपन्यास कला (मृगनयनी और भौंसी की रानी में) प्रो० रामचरण मईह्र एम० ए० १।।)
(२२) हिन्दी साहित्य के प्रमुखवाद और उनके प्रवक्तृक भी विश्वभरनाथ उपाध्याय एम० ए० ३)
(२३) हिन्दी एकाकी और एकाकी-कार — प्रो० रामचरण मईह्र एम० ए० १।।।)
(२४) कविवर सेनापति और उनका कवित्त रत्नाकर—डा० राजेश्वर प्रसाद चतुर्वेदी १।।)
(२५) चन्द्रशुत एक अध्ययन प्रेमना-रायण टडन २।।)
(२६) स्कन्दगुप्त एक अध्ययन १।।)
(२७) गोदान एक अध्ययन २)
(२८) आधुनिक कवि [पल] की टीका ३)
(२९) कर्मभूमि एक अध्ययन १।।।)
(३०) यशोधरा एक अध्ययन १।।।)
(३१) मध्यमा हिन्दी दिग्दर्शन २।।)</p> | <p>(३२) ब्रजमाधुरीसार की टीका १)
(३३) उत्तमा दिग्दर्शन [शं० २०१०] ७।।)
(३४) प्राचीन व भर्वाचीन रैलिषों १।।)
(३५) इषटरमीत्रपद हिन्दी की पती चौपदीगी गाईह्र १।)
(३६) विनय पत्रिका दर्शन १।।)
(३७) निवन्ध रत्नाकर ५)
(३८) तुलनात्मक अध्ययन १।।।)
(३९) शकुन्तला नाटक १।।)
(४०) भारत दुर्दशा १)
(४१) सत्य हरिश्चन्द्र ॥।)
(४२) विद्यापति (प्रश्नोत्तर में) १।।)
(४३) कामायनी दिग्दर्शन १।।)
(४४) सरल रस अलंकार दोष ॥)
(४५) उद्बोधक (प्रश्नोत्तर में) १।।)
(४६) रामचन्द्र शुक्ल और चिन्ता-यन्त्रि २।)
(४७) कबीर प्रश्नोत्तर में २)
(४८) हिन्दी साहित्य का इतिहास (प्रश्नोत्तर में) २)
(४९) यनानन्द (प्रश्नोत्तर में) २।)
(५०) साहित्यालोचन (प्रश्नोत्तर में) २।)</p> |
|--|--|

मिलने का पता—

सरस्वती संवाद कार्यालय, मोती कटरा, आगरा ।